



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTSE PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

COCINANDO CON ERISICTÓN  
FABRICANDO UN ANTECEDENTE

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

JOHN LUNDBERG

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. EDUARDO ORTIZ VERA

MÉXICO D.F., OCTUBRE, 2011





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTSE PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

COCINANDO CON ERISICTÓN  
FABRICANDO UN ANTECEDENTE

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

JOHN LUNDBERG

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. EDUARDO ORTIZ VERA

MÉXICO D.F., OCTUBRE, 2011



## **INDICE**

ANTES DE LA INTRODUCCIÓN	<b>5</b>
INTRODUCCIÓN	<b>6</b>
CANIBALISMOS	<b>26</b>
FRACASOS	<b>42</b>
CAÍDAS	<b>56</b>
HISTORIAS	<b>68</b>
APOCALIPSIS	<b>83</b>
NON SERVIAM (CONCLUSIÓN)	<b>95</b>
DESPUÉS DE LA CONCLUSIÓN	<b>105</b>
<i>APENDICE 1</i> DESPUÉS DE “DESPUÉS DE LA CONCLUSION”.	
BREVE COMENTARIO ACERCA DE LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA.	<b>106</b>
<i>APENDICE 2</i> DESPUÉS DE “DESPUÉS DE DESPUÉS DE LA CONCLUSION”. “ONE MORE TIME FOR THE WORLD!”	<b>115</b>
BIBLIOGRAFÍA	<b>121</b>
IMÁGENES	<b>127</b>

## **Antes de la introducción.**

¿Cuándo empezar? ¿Dónde empezar? ¿Cómo empezar?

La(s) primera(s) pregunta(s) de esta investigación se contesta(n) a sí misma(s). Hacer la pregunta es contestarla, situación que en la presente “época” es muy posmodernamente apto. Sin embargo esto no debe tomarse con nada menos que la más severa seriedad. Nos presenta una (diseminada) entrada al problema que se pretende estudiar (el concepto de “resolver” no sería adecuado, quedaría corto, a lo que vamos a hacer). Esto – “lo que vamos a hacer” – es el problema, y, conscientes de que simplificar equivale falsificar, lo podríamos llamar: Tomar el Arte en serio.

La imposibilidad de empezar (que estamos intentando ejemplificar) sería la primera parte, no del problema a investigar, sino más bien de la situación en la cual nos encontramos al investigar – es decir, parte del “campo” donde nuestra investigación toma lugar. No se puede separar de esta manera “el problema” y “el campo” donde encontramos el problema, al menos que entendamos “el campo” como una situación, un proceso, algo nunca exactamente idéntico a sí mismo. De esta forma tal vez podemos proseguir a la...

# INTRODUCCION

## **1. Introducción (de la introducción).**

Al haber introducido ya (una vez) la introducción (lo cual es *un gesto* necesario, ya que hacer una introducción es decir lo que uno va a decir, pero antes de decirlo, *sin tener que decirlo*), parece que se nos presenta ahora el deber de explicar lo que va a ser el contenido de la introducción; es decir,

1) *exponer el problema a investigar,*

y luego ofrecer:

2) los antecedentes del problema,

3) un marco teórico y/o histórico,

4) objetivos generales y específicos, y

5) posibles problemas metodológicos.

Estos serían los elementos fundamentales, aunque seguramente podríamos añadir más a la lista.

Al haber introducido ya (dos veces) la introducción parece que se nos presenta ahora la posibilidad de hablar del problema.

## 2. El problema.

### 2.1 El problema.

*Home? I have no home!*<sup>1</sup>

-Martin Landau como Bela Lugosi como Dr. Eric Vornoff en "Bride of the Monster" (Edward D. Wood Jr., 1956.), en "Ed Wood" (Tim Burton, 1994.)

*La finalidad de empezar* la introducción con esta cita "doble" (doblada, copiada) es complicar, desde el inicio, la idea del inicio, la idea del *hogar* – una de las metáforas dominantes del presente proyecto. El hogar es el punto de partida, el inicio, el origen, la fuente, el centro, y es, entonces, imposible. El filósofo francés Jacques Derrida presenta esto, en un texto (originalmente una conferencia en 1966), como un "acontecimiento" que "Tendría la forma exterior de una *ruptura* y de un *redoblamiento*" (1989, p. 383), y lo explica de la siguiente manera (Derrida, 1989, p. 384):

[...] se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura justo aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad. Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del centro puede decirse, paradójicamente, que está *dentro de* la estructura y *fuera de* la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene *su centro en otro lugar*.

El origen, el centro, es una ausencia. El hogar cobra sentido una vez que lo dejamos, cobra sentido *como ausencia*. El rastro, la huella, de la ausencia es lo que fundamenta la estructura: "*La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general*" (Derrida, 1971, p. 84, cursiva en original).

En lo que sigue se va a entender al Arte bajo las formas de este "acontecimiento", y se pretende hablar desde la metáfora del "hogar" y seguir algunos de los hilos que conforman

---

<sup>1</sup> Traducción: "¿Hogar? ¡No tengo hogar?"

su tejido (como el lenguaje, el paisaje, la nación, entre otros). Esto en el sentido de, cómo dice Roland Barthes (1987, p. 70) que: “[...] todo está por desenredar, pero nada por descifrar [...] el espacio de la escritura ha de recorrerse [...]”. Algunos de estos aspectos serán el material para la parte teórica de la investigación, otros para la parte práctica.

La idea de separar *la Obra de Artes Visuales* de forma absoluta o permanente de los *textos* (de ficción, o crítica, o filosofía, etc.) parece hoy en día en vano (aunque a veces estratégicamente necesario), cuando artistas como, entre otros, Lawrence Weiner, Dan Graham, On Kawara, Joseph Kosuth, Vito Acconci, Douglas Huebler han usado lenguaje (escrito o hablado), como a veces el único “material” de sus piezas desde los años 60 (por no hacer la referencia a Duchamp y los dadaístas). Una tesis (de maestría, por ejemplo) parece ser un “lugar” idóneo para investigar ciertas relaciones entre el *texto* y la *obra* de Arte, entre las interpretaciones y las obras. De manera paralela al presente texto (la “investigación teórica”), habrá una producción plástica; La teoría funcionará como el contexto para la obra, como el fondo sobre el cual la obra se suspende (como un personaje ficticio que parece emerger desde el fondo de una narrativa). Pero a la vez la obra será (literalmente) el pre-texto de la teoría. ¿Una situación de parasitismo mutuo? Esto para no caer en la triste situación del “artista explicando su obra”. El pintor, cineasta y poeta (etc.) Takeshi Kitano decía (en: Abe, 1994, p. 148-49):

[...] con algo como una imagen, la imagen cuenta la historia, así que si lo intentas explicar verbalmente de alguna manera se vuelve falso. Si intentas simbolizar esa imagen con palabras terminas dando información innecesaria a quien sea que la mira, así que pienso que habría que evitarlo.<sup>2</sup>

Es decir, hablar del arte no debe de entenderse como *explicar* la obra. Pero, entonces, ¿qué es lo que el artista puede decir?

---

<sup>2</sup> En original: “[...] with something like a picture, the picture tells the story, so if you try to explain it verbally, it somehow turns false. If you try and symbolize that picture with words, you end up giving unnecessary information to whoever’s looking at it, so I think that should be avoided.”

Otra cosa que se hace al involucrar de esta manera *el texto* es enfatizar el aspecto del lenguaje en cuanto a “hogar”. Como extranjero (que soy, aquí), ¿es todo lo que se dice, de alguna forma, una traducción? Esta problemática de *la traducción* es también, vista de manera más abstracta, parte fundamental del problema del Arte en general; es decir, al discutir *la traducción* se puede investigar la (im)posibilidad del origen.

## 2.2 Antecedentes del problema.

[...] *I think that today art is a form of art history.*

Robert Morris.<sup>3</sup>

El proyecto que se propone aquí trata de cierta manera del problema del “antecedente”; de cómo podemos lidiar con el pasado (*el hogar* puede ser un lugar físico, pero también puede ser “el pasado”, la historia, o específicamente la historia del Arte). Cualquier comentario breve, hecho anticipadamente ahora, constituiría una traición a la complejidad de la noción de “antecedente”. Después del “acontecimiento” que señala Derrida, no podemos ya “simplemente” apelar a una verdad anterior como razón para lo que decimos; dicho de otra manera: “No hay que devolver el discurso a la lejana presencia del origen; hay que tratarlo en el juego de su instancia.” (Foucault, 1970, p. 41). La cita arriba de Robert Morris nos obliga a hablar del arte en cierto sentido como historiadores (aunque sea historiadores del pasado reciente), pero Hayden White – un historiador – nos advierte (White, 1978, p. 43):

Muchos historiadores continúan tratando sus “datos” como si fueran “dados” y se niegan a reconocer, a diferencia de muchos científicos, que no son tanto encontrados,

---

<sup>3</sup> Robert Morris en una carta a Henry Flynt, 13 de agosto del 1962. Citado en Stiles, Kristine y Selz, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press. 1996. p. 805.

Traducción: “[...] Creo que hoy arte es una forma de historia del arte”

como contruidos por el tipo de cuestiones que el investigador hace a los fenómenos que lo enfrentan.<sup>4</sup>

Aún si el “antecedente” entonces no se puede aceptar como algo previamente dado, algo que existe *en si* esperando pacientemente al investigador, será útil señalar algunas de las presuposiciones que nos van a guiar. Textos filosóficos nos pueden proveer de herramientas teóricas, pero *partiendo de las obras* podemos señalar que:

1) El Arte es, en cierto sentido, en nuestra sociedad actual, imposible. Se encuentra en el cruce de diversos factores históricos y sociales: “[...] el arte [está] a medio camino entre los festejos religiosos del feudalismo y la permanente re-creación de la vida cotidiana que caracterizaría a la sociedad post-consumista”<sup>5</sup> (Ben Watson 1994, p. xiv). Es altamente valorado, una inversión económica y moral, pero a la vez ignorado la mayor parte del tiempo. Es usado por críticos e historiadores como una ilustración de ideas preconcebidas, y por empresarios y políticos para reforzar estereotipos y prejuicios. Se percibe como algo de infinito valor dentro de la cultura, pero rara vez se toma en serio como modelo a seguir.

2) El Arte es, en cierto sentido estructural, siempre ya incompleto. Esta idea se debe de entender a la luz del posestructuralismo y del postmodernismo. La obra de Arte siempre habla de más. Derrida (hablando del lenguaje) dice que esta “[...] *sobreabundancia* del significante, su carácter *suplementario*, depende, pues, de una finitud, es decir, de una falta que debe ser *suplida*” (1989, p. 398). Esta falta es la interpretación del espectador, quien “completa” la obra, pero fuera del control del “autor”. Es decir, la falta/sobreabundancia es necesaria, el “fracaso” posibilita que la obra tenga sentido,

---

<sup>4</sup> En original: “Many historians continue to treat their “facts” as though they were “given” and refuse to recognize, unlike most scientists, that they are not so much found as constructed by the kinds of questions which the investigator asks of the phenomena before him.”

<sup>5</sup> En original: [...] art is [...] midway between the religious pageant of feudalism and the permanent re-creation of everyday life that would characterize post-commodity society.

posibilita su “éxito”.

Estamos entonces ahora proponiendo que el Arte debe de entenderse como *un problema*, y su valor reside justo en el hecho de ser un problema *que no se puede resolver*, ni desde el mismo arte, ni desde la psicología, sociología, antropología, etc. El hecho de que hablar del arte tiende a llevar el discurso hacía lo paradójico o lo subjetivo etc., es un indicio de esta situación.

Estas ideas deben por el momento ser suficientes para indicar la dirección que la investigación tomará. Con esto no se pretende dar la idea de que pueda ser posible tener un acceso *inmediato* a las obras, fuera de un contexto histórico/teórico, sino justo lo opuesto. Pero queremos destacar lo que podría ser *lo específico* del Arte Contemporáneo; Theodor Adorno escribió (Adorno, 1997, p. 19): “[...] nada es más dañino al conocimiento teórico del arte moderno que su reducción a lo que tiene en común con periodos anteriores.”<sup>6</sup>

### 2.3 Mercados.

*I'm gonna quit my job,  
Go home, check on my girl.  
Fuck the corporate world.<sup>7</sup>  
-Afroman. “F\*\*\* the Corporate World.”*

En el primer capítulo (“Canibalismo”), se profundiza en la relación entre mercado y arte, pero habría que exponer desde aquí algunos aspectos generales del tema, con tal de poder ubicar en su contexto la discusión que sigue.

---

<sup>6</sup> En original: “[...] nothing is more damaging to theoretical knowledge of modern art than its reduction to what it has in common with older periods.”

<sup>7</sup> *AfroholiC... The Even Better Times* (2004). Traducción: “Voy a renunciar mi trabajo, ir a casa, y ver a mi chica. Que se joda el mundo corporativo.”

Sería sin duda imposible como artista no posicionarse de alguna manera hacia el “mercado del arte”, o mejor dicho, cualquier artista está en todo momento, quiera o no, posicionado en relación a un mercado. Pero también en las universidades, (el trabajo de los historiadores o críticos por ejemplo), se ve uno obligado a lidiar con el aspecto comercial del arte. El historiador Donald Preziosi lo describe de la siguiente manera (Preziosi, 1989, p. 10):

La respuesta más evidente y palpable en la investigación y el escribir en la disciplina es el mismo peso del mercado y sus escalas de valor y de moda. La existencia misma de una historia del arte centrado en el desfile diacrónico de obras maestras asegura la perpetuación de un sistema de valores comparables de la atención académica.<sup>8</sup>

Podríamos proponer que lo que normalmente se entiende como “el valor” del arte se establece en las relaciones (sobrepuestas entre sí) entre artista/mercado, artista/crítico, y crítico/mercado. Esto significa, siguiendo el pensamiento de Michel Foucault, ver al poder como “[...] una serie de prácticas relacionadas de manera discontinua, más que como un secreto originario que debe de quedar progresivamente al descubierto o una narrativa teleológica de desarrollo [...]”<sup>9</sup> (Nealon, 2008, p.72), y sería en especial importante si se pretende entender la situación del arte desde afuera (de manera sociológica o algo similar). Entender la relación entre el arte y el mercado del arte desde el mismo arte sería más complicado, pero invaluable para el artista. Como estamos hablando aquí de una relación, no se debe de entender lo siguiente como una definición de algo objetivo, neutral, monolítico, permanente o fijo. Una relación es algo que 1) cambia, y 2) se *hace* (se lleva acabo) – no algo que tiene una existencia independiente y material como *objeto*.

---

<sup>8</sup> En original: “The most obvious and palpable feedback upon research and writing in the discipline is the very weight of the commodity marketplace and its hierarchies of value and fashion. The very existence of a history of art centered on the diachronic parade of masterpieces insures the perpetuation of a system of comparable worth in academic attention.”

<sup>9</sup> En original: “[...] a series of discontinuously linked practices, rather than as an originary secret to be progressively uncovered or a teleological narrative of development”

El mercado del arte tiene en cierto sentido que verse como parte de los cimientos de lo que hoy entendemos como Arte. Sin las galerías privadas que empezaron a existir a partir de la segunda mitad del siglo XIX – cuando la clase burguesa, en vez de la aristocracia, se vuelve el público más importante – la idea de la autonomía del arte, sería, si siquiera posible, mucho más abstracta y pobre; El capitalismo ayuda a *liberar* al Arte de sus conexiones con reyes y religión (fuerzas que tienden a frenar cualquier progreso). Como vivimos en una sociedad capitalista, el mercado lo es todo, pero ya no en el mismo sentido como en el siglo XIX.

Una de las maneras de cómo se expresa el capitalismo en el arte es a través de la función del autor (Nealon, 2008, p. 76): “[...] La función del autor es como un creador de escasez, un espacio interior introducido en un campo exterior de discurso para crear nodos privilegiados de valor”<sup>10</sup>. El análisis de la función del autor que hizo Foucault a finales de los años 60 destaca que ninguna sociedad va a dejar que “ficción” circule de manera descontrolada, pero una sociedad que toma como punto de partida la relación de *posesión* para cualquier tipo de valorización, estaría lógicamente propensa a regularla a través de “derechos de autor”. Con esto no se refiere nada más a los derechos monetarios, sino además – y más importante – a los derechos de significado, es decir: Es una función del capitalismo que el público tiende a entender la Obra de Arte en función a “*que quiere decir el autor*”. Aunado a esto viene la idea del artista como alguien con algo más importante que decir, con una visión más personal, más *profunda*; “De hecho, una “visión profundamente personal” de algún tipo parece ser un requisito previo para cualquier tipo de éxito público hoy día.”<sup>11</sup> (Nealon, 2008, p. 86) – aunque esto se refiere no solo a artistas, sino también a los que participan en cualquier “reality show” en la televisión – lo cual se puede entender en el sentido de sublimación (Nealon, 2008, p. 89):

---

<sup>10</sup> En original: “[...] the author-function is a creator of scarcity, an interior space introduced into an exterior field of discourse to create privileged nodes of value”.

<sup>11</sup> En original: “Indeed, a ‘deeply personal vision’ of some kind seems to be a prerequisite for any kind of public success these days.”

[...] en el momento histórico cuando los sentimientos interiores de cualquier individuo particular cuenta casi para nada en el escenario económico y político mundial, estos sentimientos vienen de vuelta con ganas ideológicas, desplazados y contenidos en el ámbito de la cultura [...].<sup>12</sup>

Para la clase burguesa cualquier inversión tiene que saldarse, y de preferencia con ganancia. Si inviertes tiempo en una obra o una exposición, tienes que “ganar” algo – es decir la experiencia tiene que “darte” algo. Y como el capitalismo solo entiende “trabajar” en el sentido de esclavitud de salario, es difícil que se acepte que la única manera de “recibir” algo de la obra es a través de un trabajo.

### **3. Marco teórico.**

Tomar como modelo a seguir las mismas obras de Arte nos sitúa en medio de estos problemas: lo que se podría llamar "la situación del Arte" – es decir, el Arte como una situación (más que como, por ejemplo, una clase privilegiada de objetos). En el libro *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism* se cita a dos artistas contemporáneos importantes: “[Thomas] Hirschhorn ve sus proyectos como ‘sitios de construcción que no terminan’, ‘mientras que [Rirkrit] Tiravanija rechaza ‘la necesidad de fijar un momento en que todo está completo’”.<sup>13</sup> (Foster et al., 2004, p. 667) Tomar en serio al Arte implica entonces aceptar que es diferente, a nivel estructural, de actividades científicas o humanísticas. Dejar que las mismas obras sean las guías (en vez de intentar encajarlas dentro de lecturas de otros campos; psicología, sociología, historia etc.) significa acercar el discurso teórico más a la estructura del Arte – algo que vemos, por

---

<sup>12</sup> En original: “[...] at the historical moment when the interior feelings of any particular private individual count for close to nothing on the global economic and political stage, these feelings come back with an ideological vengeance, displaced and contained in the cultural arena [...].”

<sup>13</sup> En original: “[Thomas] Hirschhorn sees his projects as 'never-ending contraction sites, 'while [Rirkrit] Tiravanija rejects 'the need to fix a moment when everything is complete.'”

ejemplo, en los textos de Derrida, Ron Silliman<sup>14</sup>, o Charles Bernstein (2001, p. 380): “Esa literatura de la que hablo no es unitaria, no insiste en el cierre, pero tampoco frustra ni drena el sentido”.<sup>15</sup> Basarse en otras áreas del conocimiento para estructurar un discurso acerca del arte, puede tener como resultado la reducción del Arte a una ilustración de ideas previamente establecidas (solo se estaría repitiendo lo ya conocido), ya que la estructura de lo que se dice es parte del significado de lo que se dice (Bernstein, 2001, p. 368): “Estilo y forma son tan ideológicos como contenido e interpretación”.<sup>16</sup> En sí, no debería de ser particularmente provocador sugerir, como también lo hace Hayden White que: “Sólo una inteligencia terca y tiránica podría creer que *la única clase* de conocimiento al que podemos aspirar es la que es representada por las ciencias exactas. [...] *no tenemos por qué elegir entre el arte y la ciencia* [...]”.<sup>17</sup> (White, 1978, p. 23. La cursiva es nuestra)

Para entender el quehacer del Artista contemporáneo, y para difuminar el límite entre arte y crítica, práctica y teoría, se retoma aquí la idea del *bricoleur* (Derrida, 1989, p. 391):

El «bricoleur» es aquel que utiliza «los medios de abordaje», es decir, los instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que se hace que sirvan, y a la que se los intenta adaptar por medio de tanteos, no dudando en cambiarlos cada vez que parezca necesario hacerlo [...].

Esto es, en nuestra sociedad saturada de información, una manera de posicionarse, una táctica (tal vez inevitable). Tenemos acceso a una enorme cantidad de información, pero

---

<sup>14</sup>veáse, por ejemplo; Derrida, Jacques (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Barcelona, y México D.F.: Paidós. o Silliman, Ron (2007). “The Chinese Notebook.” en *The Age of Huts (complete)*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

<sup>15</sup>En original: “That literature of which I speak is not unitary, does not insist on closure; but neither does it thwart or drain meaning.”

<sup>16</sup>En original: “Style and form are as ideological as content and interpretation.”

<sup>17</sup>En original: “Only a willful, tyrannical intelligence could believe that *the only kind* of knowledge we can aspire to is that represented by the physical sciences. [...] *we do not have to choose between art and science* [...]”

de una manera descontrolada y caótica. El Artista recoge pedazos de información, e intenta crear una configuración que le permite actuar en el mundo, pero esta configuración es forzosamente temporal y abierta, como insisten Hirschhorn y Tiravanija. Asimismo, como la palabra “Bricoleur” se usa en francés para “[...] describir un grupo de actividades que van desde pasatiempos hasta trabajos de reparación.”<sup>18</sup> (Cullinan, 2008, p. 151), permite difuminar la línea entre lo útil y lo frívolo. Esto es la manera en cómo se pretende entender todo lo que es el “trabajo” de escribir (Bruns, 2002, p. xi):

Escribir, por otra parte, es irreductible a la noción de trabajo; es un modo de *désœuvrement*, falta de trabajo, cuya forma más característica es el fragmento, que, para hablar en un sentido estricto, no es una forma, y mucho menos un género, sino que es una suspensión o interrupción de los movimientos discursivos que hacen posibles la formación de conceptos, significados, proposiciones, sistemas, narrativas, culturas y mundos.<sup>19</sup>

Es decir, la escritura como algo que deshace, más que crea, pero en el sentido de cómo lo dice Nietzsche (1988, p. 106): “¡Sólo como creadores podemos destruir!”

La investigación está construida partiendo de estas ideas (tanto la parte teórica – la presente tesis – como la obra plástica). No consideramos muy interesante el arte que pretende ser la expresión de lo profundo del alma (para lo que te sale de lo profundo, si de veras te esfuerzas, véase las latas de Piero Manzoni). Nuestra visión, más bien, es de un Arte que intenta construir algún tipo de sentido de las muchas cosas que nos rodean. El presente trabajo es, en sí, un intento de hacer esto; (Zappa, 1989, p. 139):

*"Lo que **hago** es composición."* Solo que utilizo otro material que *notas* para las piezas. La composición es un proceso de organización, muy parecida a la arquitectura. Mientras puedes conceptualizar lo que es ese proceso de organización, puedes ser un

---

<sup>18</sup> En original: “[...] describe a group of activities ranging from hobbies to repair jobs.”

<sup>19</sup> En original: “Writing, moreover, is irreducible to the concept of work; it is a mode of *désœuvrement*, worklessness, whose most characteristic form is the fragment, which, to speak strictly, is not a form, much less a genre, but is rather a suspension or interruption of the discursive movements that make possible the formation of concepts, meanings, propositions, systems, narratives, cultures, and worlds.”

‘composer’ – **en cualquier medio que quieras.** [...] Sólo dame unas cosas, y te los organizo. Eso es lo que hago.<sup>20</sup>

Pensamos que esto también nos libera de la noción de “progreso” en el Arte. Aunque haya avances en cuanto a, por ejemplo, tecnología, no creemos propicio relacionar el Arte con una noción de progreso lineal, como si el Arte hoy fuese “mejor” que el Arte del pasado. Pretendemos poder, con el uso de estas herramientas teóricas, responder a lo que Donald Preziosi llama *la necesidad* (2003, p. 141):

[...] de ir más allá de las pobreza de la teoría y crítica actual de la historia del arte como un sector de servicios del capital globalizado [...] de rehacer radicalmente las expectativas de la propia interpretación en esa clase de mundo.<sup>21</sup>

#### 4. Objetivos.

Es importante entender la abertura en el Arte Contemporáneo de forma *radical* – como una consecuencia concreta de nuestra situación posterior al “acontecimiento” que menciona Derrida – y si lo logramos hacer, las ideas de “objetivos” o “metas” a alcanzar se complican. Esto no significa que vamos a proponer (de manera vaga, tibia, y sentimental) “objetivos temporales”, o “metas tentativas”, o alguna otra solución “provisional” o “pluralista”, sino que nos veremos obligados a preguntarnos: ¿Qué significa alcanzar una meta? ¿De qué manera se relaciona el Arte Contemporáneo con las nociones de “objetivo”, “finalidad”, “fin”, “destino” “ganancia” etc.?

---

<sup>20</sup> En original: “*What I do is composition.*” I just happen to use material other than *notes* for the pieces. Composition is a process of organization, very much like architecture. As long as you can conceptualize what that organizational process is, you can be a ‘composer’ – **in any medium you want.** [...] Just give me some *stuff*, and I’ll organize it for you. That’s what I do.”

<sup>21</sup> En original: “[...] to get past the poverties of contemporary art historical theory and criticism as a service industry of globalized capital [...] to radically rework the expectations of interpretation itself in such a world.”

#### 4.1 *Objetivos generales.*

Nos veremos obligados a cuestionar la noción de “fines” en el Arte, a nivel de la estructura de la misma investigación – de manera similar a como vamos a tener que poner en duda, como ya hemos empezado a hacer, los conceptos de inicio, puntos de partida, y antecedentes. Queremos mantenernos abiertos a la posibilidad de que el Arte contemporáneo permite relacionarnos de forma radicalmente diferente con objetivos, metas y soluciones. Esto implica que para hacerle justicia al Arte contemporáneo, a sus posibilidades, no podemos utilizar métodos comprometidos con un pensamiento instrumentalista. Vale la pena profundizar algo en esto.

El *análisis* presupone un objeto autónomo, que se puede separar para su estudio, con una relación estructural entre las partes y la totalidad (lo que en el Arte tradicionalmente se llamaría composición). Analizar es resolver, disolver, nombrar las partes que constituyen una totalidad; separar y crear límites, definir y alcanzar metas. El proceso de nombrar es el proceso de controlar y dominar. La instrumentalización del pensamiento en la sociedad capitalista obliga a tratar toda actividad desde la perspectiva de finalidades: ¿Cuál es el producto final? Que “el fin justifica los medios” no es el pretexto para ser cruel o despiadado sino la fórmula para excluir todo lo que no nos lleva con la mayor rapidez y eficacia posible hacia ese producto (y la ganancia monetaria que representa). Y por “pluralista” que sea nuestro discurso, hará exactamente el mismo trabajo que el pensamiento más fascista si no se desliga de esta estructura. Cabe mencionar que el investigador/crítico/historiador etc. se verá en todo momento, por las circunstancias institucionales, obligado a participar en este sistema de producción. Es decir, con tal de obtener financiamiento para sus investigaciones, o procurar un espacio donde publicar tiene que crear un producto: una conclusión, o una metodología, o, por lo menos, una teoría. Algo concreto como *meta* de su quehacer.

La interpretación analítica no sería entonces la mejor forma de acercarse a una obra de arte contemporáneo (como tampoco, pensamos, lo serían la fenomenología o la heurística etc.). Es de importancia destacar que el Arte Contemporáneo en todo momento obliga al espectador repensar su posibilidad, y repensar las condiciones de su existencia. Las comparaciones entre obras (especialmente en cuanto a obras contemporáneas) puede llegar a reducir lo (posiblemente) diferente a ser siempre ya (potencialmente) lo mismo. La misma palabra *interpretación* tiene que ver con encontrar equivalencias, lo cual ancla de forma definitiva la conexión entre la ideología burguesa y la manera de cómo se entiende tradicionalmente (o con “sentido común”) una obra de Arte. En la sociedad capitalista todo se reduce al dinero – la sustancia mágica que establece un nexo de equivalencias artificiales entre todas las cosas. Aunque el peligro de esto reside tal vez menos en enfatizar lo artificial del mundo contemporáneo, y más en la fantasía nostálgica de un mundo anterior donde hubiera habido conexiones “reales” u “orgánicas” – combustible esta idea para reaccionarios de toda índole.

Lo que intentamos decir con esto es, por un lado, una vez más, que nos parece interesante intentar hablar del Arte desde el punto de vista del mismo Arte ya que el presente proyecto no pretende ser historia del arte, ni crítica de arte, ni psicología, ni antropología, etc., y por el otro lado que el trabajo se llevará a cabo en el modo de: “[...] lo juguetonamente diseminador en lugar [del] gesto propietariamente hermenéutico de la interpretación [...].”<sup>22</sup> (Spivak, 1974, p. lxvi). Esto también para evitar reducir el discurso a meros juicios de valor; John Cage dice (en Godfrey, 1998, p. 63) “¿Por qué pierdes tu tiempo y el mío al tratar de obtener juicios de valor? ¿No ves que cuando consigues un juicio de valor, eso es todo lo que tienes? Son destructivos para nuestro trabajo real, que es curiosidad y

---

<sup>22</sup> En original: “[...] the playfully disseminating rather than [the] proprietorially hermeneutic gesture of interpretation [...]”

conciencia.”<sup>23</sup>

Las obras que elegimos estudiar, que nos parecen interesantes, son las que más que resolver problemas *son* problemas; arte que dificulta su propia recepción o apreciación (y no queremos reducirlos a “más objetos a consumir”, al *confundirlas* con “comunicación” o “expresión”). Para lograr esto vamos a acercarnos de manera *apostrofica*. Esto no es estrictamente una metodología, sino más bien un nombre táctico para designar a una actividad compuesta por varias ideas encontradas. Esto se explica al principio de la tesis, en el capítulo “Fracaso”. Trabajar de manera apostrofica es trabajar a base de la acumulación, lo suplementario y del alejamiento. Homi K. Bhabha escribió que (1990, p. 305): “La estrategia suplementaria sugiere que el añadir ‘a’ no necesariamente ‘se suma’, sino que puede alterar el cálculo.”<sup>24</sup>

#### 4.2 *Objetivos específicos.*

No queremos dar la impresión de que esto es algo absolutamente nuevo – no lo es. Estas ideas se relacionan con las maneras de hacer Arte desde, por lo menos, los años 60 (desde el Pop Art, Arte Povera, Fluxus, Arte Conceptual, etc. – es importante que estos artistas están, en cierto sentido, pensamos, repitiendo estrategias que ya se manejaba desde los dadaístas, pero al ser “repeticiones” cobran un sentido distinto). Pero no siempre se ha podido (o querido) entender estos procesos en su sentido más radical. Lograr esto es parte fundamental del presente proyecto.

Vamos a intentar (como señala Roland Barthes en la cita arriba) “recorrer el espacio” de una serie de obras que manejan cuestiones de orígenes, contexto, y narrativa, con un

---

<sup>23</sup> En original: “Why do you waste your time and mine by trying to get value judgments? Don't you see that when you get a value judgment, that's all you have? They are destructive to our proper business, which is curiosity and awareness.”

<sup>24</sup> En original: “The supplementary strategy suggests that adding ‘to’ need not ‘add up’ but may disturb the calculation”. Con ‘Add up’ (es decir, ‘sumarse a’) se refiere aquí a “tener sentido”

ligero énfasis en el campo de la pintura. Habrá cierta diversidad en cuanto a las obras que veremos, esto para poder dar una noción de lo variado de los cursos de la maestría. Pero, en primer instancia, nos proveerán de modelos Cy Twombly, David Lynch, y Jean-Michel Basquiat para poder abstraer ciertas ideas generales. Lo que no vamos a hacer es ofrecer – como un “happy meal” – un bonito paquete de información o conocimientos, con algún juguete extra en la forma de una obra, ya que no pensamos que el conocimiento debe de entenderse como algo que *se tiene*, sino como algo que *se hace*, como una actividad; (Horkheimer y Adorno, 1994, p. 290):

[...] es esencial a la verdad el estar presente como sujeto activo. Uno puede oír proposiciones que en sí son verdaderas, pero sólo captará su verdad pensando y repensando en ellas [...] ser incompleto y saberlo es también la señal del pensamiento [...].

El pensamiento instrumentalista, contra el cual se posicionan Horkheimer y Adorno, es lo que Charles Bernstein llama “Ideational mimesis” (que, algo torpe, se puede traducir a “mimesis de ideas”), para señalar el error de los que (Bernstein, CD, p. 376):

[...] tratan ideas como objetos que pueden ser "capturados y sujetados", que tratan de contener el modo dialógico de la investigación filosófica en breves frases temáticamente resumidas más que como desarrollándose en una producción/intercambio escrito (o dialógico) el cual no se observa sino en el que se tiene que entrar.<sup>25</sup>

Esto significa entonces que cualquier intento de resumir lo que se va a hacer sería traicionarlo, sería un engaño. Significa que ni esta introducción, ni la tesis, pueden tener la forma acostumbrada (de las humanidades), ya que eso nos obligaría a ver el Arte desde fuera, desde un ángulo que no puede ser suyo (y a su vez reforzaría una idea de “humanismo” que nos parece caducada).

---

<sup>25</sup> En original : [...] treats ideas like objects that can be “caught and held”, that tries to contain the dialogic mode of philosophical inquiry in brief topic sentence summaries rather than as unfolding in a writing (or dialogic) production/exchange that must be entered into, not observed.

Lo que se pretende es *construir* una descripción del Arte Contemporáneo, de tal manera que se pueda abrir un espacio para actuar en él. Solo si se levanta una estructura que no intenta disimular *sus cimientos* (es decir, el hogar/contexto/origen, etc.), ni propone de manera totalizadora un punto final, un *producto*, se puede ofrecer algo que pueda servir a otros. Una estructura en el cual el camino a recorrer es lo que importa, aunque éste solo se entiende a la luz del punto de partida y de la meta; es decir *el arco de su historia*. Pero sería una historia no-lineal, una historia donde no siempre se puede separar *el camino de la desviación*, y donde el protagonista, “el héroe” (es decir: el Arte) al final quizás se dispersará (esparcirá, desparramará, diseminará).

## **5. Posibles problemas metodológicos.**

Parece sumamente importante enfatizar el hecho de que la presente tesis se escribe con la meta de obtener el grado de Maestría en *Artes Visuales*. Esto significa que no se puede adoptar un punto de vista distanciado, neutral, objetivo, de la manera de cómo trabajaría (quizás) por ejemplo un historiador, o un crítico, de Arte. El valor de una *investigación* (teórica o práctica) *desde* el Arte, (aparte de cualquier otro merito) tendría también que residir en ubicar la propia producción del investigador *como artista*. Y, en este mismo sentido debería intentar *mostrar* cómo funciona el proceso creativo específicamente para el investigador. El propósito sería entonces explicar qué hago, y qué es lo que quiero. Es decir, más correctamente (menos romántico) crear una estructura que dé significado a lo que quiero/hago – pero forzosamente esto sería solo posible utilizando las mismas estrategias *que conozco*. La tesis se vuelve una especie de “detrás de cámaras”, donde podemos seguir al equipo que realizaba lo que acabamos de ver (la “obra”), pero sería un “detrás de cámaras” *hecho por el mismo equipo, con la misma técnica y las mismas herramientas*. Estaría usando *lo que hago*, para explicar *que hago* – por esto la referencia

en el título de la tesis al personaje mitológico Erisictón, quien termina comiéndose a sí mismo; y dar sentido a algo es siempre un trabajo póstumo, algo que se hace después de los hechos. Toda explicación es un obituario, el sacrificio formando a la vez unos posibles cimientos para el futuro.

Debido a lo anteriormente expuesto, hay algunos elementos específicos que pueden parecer diferentes de cómo suele ser una tesis. Los capítulos no están numerados, es decir, se pretende dificultar la idea de un progreso lineal desde un “inicio” hasta un “final”. Esto es de importancia para lo que será el trabajo que haremos, pero de ninguna manera significa que se trata de “ensayos individuales” (de la misma manera que la falta de una “hipótesis tradicional” no tendrá como resultado un texto que solo describe vagamente una situación). La estructura de la tesis (del *texto* de la tesis) por necesidad del tema no puede tener otra forma más que la que tiene. Que la relación entre los capítulos no sea “simplemente” lineal, significa operar de manera distinta; pero no hay que entenderlo como *una falta de relación* (como si lo lineal fuese la única posibilidad). Hay cierto valor en enfatizar la repetición, en regresar a ciertas obras, o citas, o ideas, para ver como en otro contexto cambian. Así nos resulta más difícil caer en el error de ver los distintos conceptos, de manera idealista, como significativos en sí mismas. Desde hace 100 años el cubismo rompió con la perspectiva renacentista. Gran parte del arte desde entonces ha trabajado con formas de representación distintas de lo lineal, intentando imaginar otras formas de cómo organizar al tiempo y al espacio. Sin embargo aun así todavía se espera que una tesis sea lineal, más aún: ¡Ni se concibe que pueda ser de otra manera (más que como “mal hecho”)!

También habría que mencionar, desde ahora, que como extranjero, la presente tesis representa mi último (y más importante, más sostenido, más riguroso) esfuerzo de luchar con el idioma español, en un intento de forjar un espacio para poder trabajar; Crear, en cierto sentido, un contexto para la producción. Esto no debe de entenderse como una

justificación de los (inevitables) errores (de estilo, de sintaxis, o, peor aún, de ortografía...), sino como parte ineludible del trabajo del arte hoy, en un mundo globalizado – y los “errores de traducción” deben de verse como “productivos”<sup>26</sup>. Puede ser útil aquí recordar lo que escribía Nietzsche (1988, p. 235-236):

En los más, el intelecto es una máquina torpe, lóbrega y chirriante que cuesta poner en marcha: le llaman “tomar *en serio* las cosas” cuando se proponen trabajar y pensar bien con esta máquina – ¡cuán molesto ha de ser para ellos el pensar bien! La graciosa bestia “hombre” pierde al parecer el buen humor cada vez que piensa bien; ¡se pone “seria”! Y “donde hay risa y alegría, el pensamiento no vale nada” – así reza el prejuicio de esta bestia seria contra toda “gaya ciencia”. – ¡Muy bien! ¡Demostremos, pues, que se trata de un prejuicio!

Habiendo dicho esto, solo resta aclarar que no se pretende dar la impresión de que detrás de estas palabras existe la presencia plena de algún individuo (origen y garantía del significado), intentando expresar a través de las palabras alguna idea por demás intangible. Las palabras son la verdadera voluntad obrando, haciendo real lo que no lo era, forjando un futuro.

---

<sup>26</sup> Esta frase se dedica a Thomas Thorild.

# CANIBALISMOS

## Introducción

*Humanity must perforce prey on itself  
Like monsters of the deep.*<sup>27</sup>

-William Shakespeare

*You don't win friends with salad.*<sup>28</sup>

-Homer Simpson

Jean-Michel Basquiat a menudo dejó que palabras (o partes de palabras, letras, números, signos, etc.) fuesen el único tema en sus pinturas. Esto significa que vemos “la pintura” y leemos “las palabras” (¿casi?) a la vez. Podrían parecer paisajes, donde la cultura – en la forma de escritura – constituye la totalidad de lo visible. Un mundo construido de signos. Podrían entenderse como radiografías, como algo que nos permite penetrar la piel de la realidad. No en el sentido de buscar una “esencia” escondida tras la máscara de la apariencia superficial (los huesos que ves en una radiografía no son más reales que la piel, o los músculos, etc., todos contribuyen de manera elemental a la estructura del cuerpo), sino en el sentido de lo que decía Nietzsche (1988, p. 200): “Siendo los hombres lo que son, sólo el nombre les hace las cosas visibles”. En el capítulo “Caída” veremos la posibilidad de considerar la llegada del lenguaje y de la cultura como una caída, como falta de control, pero también como una invasión. Sin embargo, esas ideas se presentarán como alternativas, y en este capítulo se va a ver lo que parece ser la manera convencional de ver el lenguaje, la cultura, y el arte como algo que nosotros *dominamos*.

El psicoanalista Otto Rank escribió en su libro sobre arte (originalmente publicado en Alemania como *Kunst und Künstler*, en 1932), que (Rank, 1989, p. 86):

[...] En el arte, que se ha desarrollado a partir de la ideología de consolación colectiva de la religión y en cuyo límite más lejano encontramos al artista Romántico

---

<sup>27</sup> *King Lear*, IV.2.49-50. Traducción: “La humanidad debe forzosamente alimentarse de sí misma/Como monstruos de las profundidades.”

<sup>28</sup> Episodio #133 (3F03), 1995. Traducción: “No ganas amigos con ensalada.”

esforzándose por lograr la experiencia-del-amor completa, el conflicto de la individualidad está resuelto en que el ego, buscando a la vez aislamiento y unión, crea, por así decirlo, una religión privada para sí mismo, que no sólo expresa el espíritu colectivo de la época, pero produce una nueva ideología – lo artístico – que para la mayoría de ellos toma el lugar de la religión.<sup>29</sup>

Lo cual resume de manera excepcional un aspecto importante de lo que es la historia del arte modernista, y en el presente capítulo iremos viendo algunos de sus efectos dentro de la sociedad capitalista. Enfatizamos aquí que hablamos de la *historia* del arte moderno, más que del arte moderno como algo completo (terminado, acabado) en sí mismo. Podemos, para reforzar el aspecto político y social, tomar en cuenta lo que dice Ben Watson (1994, p. xiv-xv):

[...] el arte [está] a medio camino entre los festejos religiosos del feudalismo y la permanente re-creación de la vida cotidiana que caracterizaría a la sociedad post-consumista. Antes de la llegada de la clase burguesa, obras de arte – cuentos de aventuras, retratos ocasionales, partituras para laúdes y violas – no fueron invertidos con significado personal dado por los románticos al arte. Si tenías dudas metafísicas, ansiedad sobre el lugar de tu alma individual en el esquema cósmico de las cosas, consultabas a un especialista: el sacerdote. [...] El arte era el sustituto de la religión, un repositorio de valores "superiores" que los de ganar dinero.<sup>30</sup>

Para hablar del Arte tienes que entenderlo en su contexto. Lo que aquí se va a proponer es que el contexto actual es en parte esta relación con *la religión*, y en parte *el mercado*. Habiendo esbozado un primer acercamiento a cómo se relaciona el arte con la religión, tenemos ahora que decir algo acerca del mercado. El mercado del arte es parte del “libre

---

<sup>29</sup> En original: “[...] in art, which has developed out of the collective consolation-ideology of religion and at whose further limit we find the Romantic artist striving after the complete love-experience, the individuality-conflict is solved in that the ego, seeking at once isolation and union, creates, as it were, a private religion for itself, which not only expresses the collective spirit of the epoch, but produces a new ideology – the artistic – which for the bulk of them takes the place of religion.”

<sup>30</sup> En original: “[...] art is [...] midway between the religious pageant of feudalism and the permanent re-creation of everyday life that would characterize post-commodity society. Before the advent of the bourgeois class, artworks – tales of adventure, occasional portraits, scores for lutes and viols – were not invested with personal meaning given art by the romantics. If you had metaphysical quandaries, anxiety about the place your individual soul had in the cosmic scheme of things, you consulted a specialist: the priest. [...] Art was the replacement for religion, a repository for values ‘higher’ than those of making money.”

mercado” de servicios y mercancías, la forma de operar del sistema capitalista; es decir un sistema a base de *capital*, que, según Jean Baudrillard (1978, p. 39):

[...] no ha estado nunca unido por un contrato a la sociedad que domina. Es [...] un desafío a la sociedad, y como a tal debe responderse. No es un escándalo que denunciar según la racionalidad moral o económica, es *un desafío que hay que aceptar según la regla simbólica*. [la cursiva es nuestra]

Esto abre la posibilidad de intentar ver la estructura económica desde el Arte. Un trabajo que ha ocupado a artistas diversos desde los inicios del modernismo, y que se ha hecho de muchas maneras. Nos limitaremos aquí a un ejemplo, de la época de las vanguardias, de este tipo de trabajo; el dadaísta Hugo Ball propuso: “Adopte simetrías y ritmos en lugar de principios. Opón a sistemas mundiales y actos de Estado transformándolos en una frase o una pincelada.”<sup>31</sup> (en Dickerman, 2005, p. 28). Es decir, transformar lo *supuestamente* “real” a símbolos. Esto sería un antecedente al tipo de trabajo contemporáneo que iremos viendo a continuación, y vamos a tratar de ver qué resultados esta manera de trabajar pueda ofrecer.

### **Chrysler vs. El Genio Divino.**

*Consumerism may seem pagan, but in fact it's the last refuge of the religious instinct.*<sup>32</sup>

-J.G. Ballard

Gran parte de lo que se pretende decir aquí sobre Basquiat toma como referencia principal el catálogo *The Jean-Michel Basquiat Show*, de la exposición del mismo nombre, en el Fondazione La Triennale di Milano del 19 de septiembre del 2006 al 28 de enero del 2007, que según la introducción por parte del director del Trienal de Milano, Davide

---

<sup>31</sup> En original: “Adopt symmetries and rhythms instead of principles. Oppose world systems and acts of state by transforming them into a phrase or brush stroke.”

<sup>32</sup> *Kingdom Come* (2007). Traducción: “El consumismo puede parecer pagano, pero de hecho es el último refugio del instinto religioso.”

Rampello: “[...] representa, en cuanto a la cantidad y elección de obras, la más importante muestra de Basquiat hasta la fecha”.<sup>33</sup> (Mercurio, 2006, p.12). Veremos ahora, un poco más detenidamente, a este libro.

Normalmente no se le presta mucha atención a las primeras páginas de un catálogo publicado por una institución prestigiosa (incluso entre artistas pocas veces parecen tomarse como algo serio o importante), ya que invariablemente son unas palabras vacías escritas (supuestamente) por algún político local (lo encargará a un asistente), usando la ocasión para hacerse propaganda; y unas palabras, igual de vacías, del director del museo, quien (aunque no sea igual de grotescamente ignorante como infaliblemente lo es el político, todo político), probablemente use la ocasión para decir cosas vacías pero bonitas para no ofender a nadie que pueda querer ayudar de manera económica a la institución que dirige (u ofrecerle otro trabajo en el futuro). Sin embargo puede ser pertinente (pronto veremos por qué) detenernos un momento para ver qué se dice aquí.

En este caso hay tres pequeñas “introducciones” – cuyo valor se ve reflejado en el hecho de que *preceden* el índice, *en el cual no figuran*. Es decir, no forman parte de la selección de textos críticos, sino constituyen una especie de *marco*, o contexto dentro del cual opera tanto el arte como la crítica del arte. La primera introducción, ya mencionada, es de Davide Rampello, luego hay una de Federico Goretti, Director General de Chrysler Group, la empresa que patrocina la exposición; y por último una de Vittorio Sgarbi, el *Assessore alla Cultura del comune di Milano*. Apenas llegan a ser media página cada una. Rampello habla de “[...] el carácter humanista de [Basquiat,] su genialidad y su intemperancia.”<sup>34</sup> (Mercurio, 2006, p.12), mientras que Goretti enfatiza que “[...] la genialidad artística de Basquiat y las emociones que despiertan su arte se vuelven el lenguaje con el cual

---

<sup>33</sup> En original: “[...] represents, for the quantity and choice of works, Europe's most important exhibition of Basquiat's to date”.

<sup>34</sup> En original: “[Basquiat's] humanist character [...] his genius and his intemperance.”

Chrysler conecta con su audiencia [...].”<sup>35</sup> (Mercurio, 2006, p.14). Por su parte Sgarbi resalta que “Basquiat [¿en persona?!] inaugura la nueva temporada de exposiciones y eventos de Milano, y la ciudad espera recibir todos los beneficios de estas actividades [...].”<sup>36</sup> (Mercurio, 2006, p. 15).

Normalmente, entonces, nos saltaríamos estas páginas, y de lo que nos daríamos cuenta primero al empezar a ver el libro, sería de una serie de hermosos retratos fotográficos de Basquiat, reproducidos a color, ocupando toda una página cada uno. Hay un total de 12 fotografías entre las primeras 45 páginas (es decir, 12 páginas enteras, aproximadamente el 25%), en las cuales Basquiat aparece junto con obras suyas (en algunos casos trabajando), y en dos aparece también Andy Warhol (con quien Basquiat colaboraba en ocasiones). Más adelante viene una sección entera de 18 páginas que consisten únicamente de fotos de “amigos de Basquiat” (así se llama el capítulo); gente como por ejemplo Warhol, Madonna, Deborah Harry, Dolph Lundgren, Keith Haring, Grace Jones – cantantes, actores, etc.; es decir, *celebridades* (las fotos vienen con una lista de los nombres, por si el lector no reconoce, por ejemplo, a una muy joven Debbie Mazar).

Con esta pequeña descripción no pretendo haber analizado exhaustivamente el catálogo (y mucho menos la exposición), sino que he querido llamar la atención a algo que se suele intentar ignorar; por una parte, el papel de *marco* que juegan los intereses comerciales y políticos (parte de un solo continuo – como espacio y tiempo) en el Arte, y por otra, el enorme esfuerzo que se hace para reforzar la noción de la importancia (por encima de cualquier otro valor) de la *persona* del artista. Habría que admitir que la vida de Basquiat invita a este tipo de pensamiento romántico (igual que las vidas de, por ejemplo, Frida Kahlo, Jackson Pollock, o Jimi Hendrix). Pero este culto a la personalidad – cuando se da

---

<sup>35</sup> En original: “[...] Basquiat's artistic genius and the emotions aroused by his art become the language with which Chrysler connects with its audience [...].”

<sup>36</sup> En original: “Basquiat [¿en persona?!] inaugurates the new Milanese season of exhibitions and events, and the City expects to receive the full benefit of these activities [...].”

más importancia a las imágenes del artista que a las imágenes de su obra (como leer la biografía de un escritor, en vez de sus libros) – está íntimamente ligado a los intereses comerciales. Donald Preziosi (1989, p.10-11) explica:

Como disciplina humanística, la historia del arte también produce, mantiene y perpetúa valores humanistas, que a su vez son comercializables en formas directas y, de hecho proporcionan un aura tan manifiesta en un sentido monetario como la propia mercancía. Poseer un Caravaggio es necesariamente poseer un espíritu, una edad, un tiempo y un mundo.<sup>37</sup>

Lo que es importante de entender es entonces que la obra de Jean-Michel Basquiat se *enmarca* – en el catálogo y en la exposición – dentro de una filosofía humanista/individualista/capitalista. Se trata aquí de ver de qué manera políticos y comerciantes utilizan el arte para sus propios fines, y la importancia de esto queda claro si entendemos al “[...] poder como una serie de prácticas relacionadas de manera discontinua, más que como un secreto originario que debe de quedar progresivamente al descubierto o una narrativa teleológica de desarrollo.”<sup>38</sup> (Nealon, 2008, p. 72). Esto sería entender los diferentes “centros de poder” (gobiernos, grandes empresas, etc.) como constituyendo una especie de collage, reforzándose mutuamente, sin que se pueda hablar de *una* línea, *una* regla, que lo domina todo. John Berger, en su libro “Modos de ver”, discute la función de la publicidad en términos similares “[...] con la publicidad, una rama de la industria, una empresa, compite con otra; pero es cierto también que toda imagen publicitaria confirma y apoya a las demás. (Berger, 2002, p. 145). Y enfatizar *la persona* de Basquiat (a tal grado que se dice que *él* viene a inaugurar la nueva temporada de

---

<sup>37</sup> En original: “As a humanistic discipline, art history also produces, sustains, and perpetuates humanistic values, which are themselves marketable in direct ways and indeed provide an aura quite as manifest in a monetary sense as the commodity itself. To possess a Caravaggio is perforce to possess a spirit, an age, a time, and a world.”

<sup>38</sup> En original: “[...] power as a series of discontinuously linked practices, rather than as an originary secret to be progressively uncovered or a teleological narrative of development.”

exposiciones en Milano<sup>39</sup>) no es más que una estrategia de mercado y de mercadeo: “[...] la función del autor es como un creador de escasez, un espacio interior introducido en un campo exterior de discurso para crear nodos privilegiados de valor.”<sup>40</sup> (Nealon, 2008, p. 76).

### “Människoätare”

*Oh Veronica, ma petite,  
You are what you eat, you know.  
That means you're everything in the world,  
Everything edible.<sup>41</sup>  
-The Sultans of Ping FC, “Veronica”.*

Otto Rank escribió que el Arte llega a tomar el lugar de la religión, pero especificaba que (1989, p.86):

[...] Esto ocurre sólo en la cumbre del "arte para el artista," donde hay una deificación del concepto-de-genio y una adoración de las obras de arte que sólo es comparable a la adoración de estatuas de dioses, a pesar de que ya representan meros hombres. Antes de esto, el arte sigue siendo – en particular en su período clásico – un trabajo de resolver de manera individual las fuerzas de las cuales se hacen las religiones. Estas fuerzas se concentran entonces en el individuo creativo único, mientras que antes animaban toda una comunidad.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Si estuviera hablando de la exposición, lo tendría que haber llamado por su nombre *The Jean-Michel Basquiat Show*, o, por lo menos, haber puesto el nombre de Basquiat entre comillas o en cursiva para señalar que no se trata de la persona.

<sup>40</sup> En original: “[...] power as a series of discontinuously linked practices, rather than as an ordinary secret to be progressively uncovered or a teleological narrative of development.”

<sup>41</sup> *Casual Sex in the Cineplex* (1992). Traducción: “Oh Veronica, ma petite/Eres lo que comes, sabes./Eso significa que eres todo lo que hay en el mundo,/Todo que sea comestible.”

<sup>42</sup> En original: “[...] this happens only at the summit of individual “artist’s art,” where there is deification of the genius-concept and an adoration of works of art which is comparable only to the worship of statues of gods, though they already represent mere men. Before this, art is still – particularly in its Classical period – an individual working-out of the forces of which religions are made. These forces then become concentrated in the single creative individual, whereas before they animated a whole community.”

Aquí Rank propone, desde el punto de vista del psicoanálisis, la noción del arte como una forma de “religión individualizada” (y “arte” entonces se vuelve muy similar al concepto de neurosis) como una parte fundamental del modernismo; esto es ver el Arte, a partir del modernismo, como una actividad *alienada*. No es el propósito ahora discutir teorías acerca de “la necesidad del ser humano de la religión”; solamente queremos señalar, desde el punto de vista del arte, algunos vínculos entre ciertos eventos simbólicos. Aspectos de la relación entre Arte y alienación se van a tocar más adelante.

Hasta aquí hemos hablado de elementos de “consumo de arte”. Una frase que, quizás, nos suena inocente, pero que si la tomamos en serio, y la entendemos a la luz de lo que decía Rank, resulta alarmante. La actividad de “consumir” es la piedra fundamental del capitalismo, y nada se entiende – es decir, *nada existe* – fuera del “consumo”; no importa si te encuentras con un Big Mac o con un cuadro de Picasso, tu deber es: “¡consumir!”. Este consumo define en gran medida nuestra identidad: *eres lo que consumes*. Y, como hemos señalado, lo que el catálogo *The Jean-Michel Basquiat Show* nos deja muy claro, es que lo que consumes es a Jean-Michel Basquiat. El mismo Mercurio escribe (2006, p. 19): “Ya no se trata de coleccionar arte, sino de comprar individuos.”<sup>43</sup> La película *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) de Ingmar Bergman, muestra un pintor literalmente devorado por un grupo de burgueses demoniacos *människoätare*<sup>44</sup>, consumidores del Arte. Cuando Gianni Mercurio habla de cómo (2006, p. 20): “Basquiat fue arrancado en pedazos [...] por los mecanismos del mercado del arte de los 1980s [...]”<sup>45</sup> suena como si estuviera hablando del destino de Johan, el protagonista de la película de Bergman (quién además envuelve su película en la ficción de estar basada en una historia verdadera). Recientemente el editorial Taschen publicó un libro enorme sobre la carrera de Bergman, con entrevistas, fotografías, incluso información detallada sobre sus actividades como

---

<sup>43</sup> En original: “It is no longer a question of collecting art, but of buying individuals.”

<sup>44</sup> “Människoätare” (que significa “comehumanos” en sueco) es la palabra que usan en la película para referirse a los diversos monstruos semi-humanos (hombres-pájaro, hombres-araña, etc.) que devoran al protagonista.

<sup>45</sup> En original: “Basquiat was ripped asunder [...] by the mechanisms of the 1980s arte market.”

director de teatro (una faceta que se suele pasar por alto). Con el libro se incluye un DVD con documentales, e imágenes filmadas de Bergman de su vida privada. También, y más interesante para nuestro presente tema, como un ejemplo extremo de este fetichismo del artista/autor, se incluye un pedazo de película de 35mm de su película "Fanny och Alexander" (1982) que fue, según el texto en el libro: "[...] reproducido en el proyector de Ingmar Bergman."(!)<sup>46</sup>

Consumo de un ser humano por otro ser humano es canibalismo. Si tomamos la idea del Arte como una religión, y lo vemos a la luz del capitalismo donde poseer y consumir son claves, podemos entender lo que sucede en el mercado del Arte como (Kristof, Enero 9, 1993):

[...] Al parecer, los episodios de canibalismo más extensos en el mundo en el último siglo o más. Eran también diferentes de las demás en que aquellos que participaron no fueron motivados por el hambre o enfermedad psicopática. En cambio, las acciones parecían ser ideológicas: el canibalismo [...] se llevó a cabo en público, [...] y la gente al parecer participaron juntos para demostrar su [...] ardor.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> En original: "[...] played on Ingmar Bergman's proyector"

<sup>47</sup> En original: "[...] apparently the most extensive episodes of cannibalism in the world in the last century or more. They were also different from any others in that those who took part were not motivated by hunger or psychopathic illness. Instead, the actions appeared to be ideological: the cannibalism [...] took place in public, [...] and people apparently took part together to prove their [...] ardor."

Esta cita viene de un artículo de "The New York Times" del 6 de enero del año 1993, y en realidad habla de una situación distinta de canibalismo ideológicamente motivado, que tomó lugar durante *la revolución cultural* en China. Esta inició en el otoño de 1966 – unos meses antes de que Jacques Derrida presentara su conferencia, fundamental para la presente tesis, sobre el signo – y llega a durar unos 10 años. Según el artículo había surgido nuevos documentos que hablaban de cómo (Kristof, Enero 9, 1993):

En algunas escuelas secundarias, los estudiantes mataron a sus directores en el patio de la escuela y luego cocían y comían los cuerpos para celebrar un triunfo sobre "contrarrevolucionarios", informa el documento. Se dice que cafeterías manejadas por el Gobierno mostraban los cuerpos colgando de ganchos para carne, y servían carne humana a los empleados. [...] "Hay muchas variedades de canibalismo", afirma un informe, "y entre ellos están los siguientes: matar a alguien y hacer una cena, rebanar la carne y hacer una gran fiesta, dividir la carne para que cada persona pueda llevar a casa un gran pedazo a hervir, asar y comer el hígado por sus propiedades medicinales, y así sucesivamente." [...] En la mayoría de los casos, mucha gente comía la carne de un cadáver, por lo que la cantidad de caníbales puede haber sido miles.

Originalmente en el presente capítulo se iba a investigar esta situación, y su relación con los famosos pósters de la revolución cultural (tan famosos que hasta hay un libro de *Taschen* sobre el tema). Sonriéndonos desde miles, millones, de estos pósters vemos a los representantes de la nueva era. Gente alegre, feliz, sana,

Esto no es, entonces, ningún descubrimiento; en el mismo catálogo de *The Jean-Michel Basquiat Show*, Gianni Mercurio deja muy claro de que se trata – como muestra la cita arriba. Sin embargo, no parece querer llevar estas ideas mas lejos, ni ubicarlas en un contexto más grande. Hablar de capitalismo es hablar de economía, y cuando se habla de economía se habla, normalmente, *desde el punto de vista de la economía*. Y, en el sentido moderno esto significa, como explica Anthony Huberman (2009, p. 109):

La economía moderna nació con *Wealth of Nations* (1776) de [Adam] Smith, que sostuvo que el mercado libre es una maquina eficiente que se auto-corrige y que se basaba en la suposición de que los inversores perseguían sus propios intereses, tomando decisiones basadas en la evaluación fría y racional de riesgos.<sup>48</sup>

Justo a esta idea se opone Baudrillard, como se mencionó al inicio del presente capítulo, cuando dice que el capitalismo (1978, p. 39): “[...] es un desafío que hay que aceptar según la regla simbólica”. Se deja a un lado la noción de que el capitalismo es un sistema “racional” (que habría que aceptar u oponer con argumentos basados en la lógica de las teorías de los economistas), y se ve como un sistema simbólico, como algo *similar a una religión*. Si no lo hacemos, ¿cómo vamos posiblemente a poder entender lo que dice Mercurio sobre Basquiat (2006, p. 20): “La víctima de sacrificio estaba ya ahí,

---

comprometidos con su sociedad, con su medio ambiente, con su *nación*. Estas personas se deben de entender tanto como una proyección de una realidad (*esto es lo que ya somos*) y como el futuro deseado (*estos son los modelos a seguir – lo que hay que querer ser*). Hay una integración entre personas, animales, tecnología; estas personas pertenecen – y *producen*. Aunque obviamente son los ideales específicos de China de los años sesentas (y de un grupo específico dentro del partido comunista), es sorprendente como el ideal de ser productivo (*homo productivus*), y la idea de un contacto inmediato con el entorno se apoyan – ¿En la productividad construyes tu contacto (inmediato) con el mundo? Pero esta productividad, esta inmediatez, tuvo, en China durante la revolución cultural entonces otra faceta, más sombría. Con esto lo que estamos señalando es el fracaso en cuanto poder integrar estos hechos en la presente discusión sobre región, capitalismo, arte, y canibalismo. Sin embargo parece importante dejar que actúe sobre el lector como un pozo oscuro y fértil – origen de todas las ideas de este capítulo, pero a la vez no capaz de contener, justificar o resolver el tema.

El texto se puede leer en: <http://www.nytimes.com/1993/01/06/world/a-tale-of-red-guards-and-cannibals.html>

<sup>48</sup>En original: “Modern economics was born with [Adam] Smith’s *Wealth of Nations* (1776), which argued that the free market is an efficient and self-correcting machine and was premised on the assumption that investors pursue their self-interest, making decisions based on cool and rational assessment of risk.”

completamente lista.”<sup>49</sup> Difícilmente encontraremos un economista que propone que el libre mercado ocasionalmente requiere de sacrificios humanos. Un sacrificio en este sentido es algo que solamente relacionamos con la religión – o bien se sacrifica algo (sea un objeto, un animal, o un humano) a un dios, o bien el mismo dios se sacrifica – para el mundo, o más específicamente, para los seres humano. Este último sería el caso del cristianismo – es decir la religión más importante de las culturas donde se crea el capitalismo. Quizás solamente *las religiones* exigen victimas para sacrificar, pero según Victor Burgin, (1996, p. 242) “[...] Freud ve *toda identificación* como derivado al final de un solo prototipo: incorporación oral.”<sup>50</sup> [la cursiva es nuestra]

Mercurio llama a su ensayo *The Moon King* (El rey lunar), refiriéndose a Basquiat; en este caso, la víctima no es entonces cualquier persona, sino *un rey*. Lo cual permite construir un vínculo con lo que Sir James Frazer, en su libro *The Golden Bough* (originalmente publicado en doce volúmenes 1890-1915), dice acerca del sacrificio de dioses en sociedades prehistóricas (Frazer, 1993, p. 378): “Posiblemente en tiempos prehistóricos los reyes mismos hacían la parte del dios y fueron matados y desmembrados en ese carácter.”<sup>51</sup> Se pregunta retóricamente Mercurio (2006, p. 19): ¿Cómo te conviertes en rey?” Y se contesta: “Bueno, antes que nada tienes que creer.”<sup>52</sup> Sugiriendo que una monarquía es también una forma de religión, o por lo menos algo que más que basarse en lo racional, se basa en la creencia en un sistema de simbolismo. El mismo Basquiat hace referencia a esto en *Charles The First* (1982) [IMAGEN 8], un cuadro de gran formato dividido en tres paneles. En el panel izquierdo abajo, podemos leer “MOST ~~YOUNG~~ KINGS GET THEIR HEAD [y continuando en la sección central] CUT OFF”. La palabra “young” está tachada pero también ubicada en un círculo – negado y enfatizado a la vez.

---

<sup>49</sup> En original: “The sacrificial victim was out there, entirely ready.”

<sup>50</sup> En original: “[...] Freud sees *all identification* as ultimately deriving from a single prototype: oral incorporation.” [la cursiva es nuestra]

<sup>51</sup> En original: “Possibly in prehistoric times the kings themselves played the part of the god and were slain and dismembered in that character.”

<sup>52</sup> En original: “How do you become king? Well, first of all, you have to believe.”

Se enfatiza el acto de cortar al tener, literalmente, un corte entre las palabras HEAD y CUT OFF. Más arriba vemos debajo de la corona (que aparece con mucha frecuencia en los cuadros de Basquiat) la palabra "THOR" – el dios vikingo del trueno. Arriba de esto, en la extrema izquierda del cuadro, dice "HALOES FIFTY NINE CENT"; haciendo entonces referencia a reyes, dioses, lo sagrado y el capitalismo. Thor también es un personaje, un superhéroe, de Marvel Comics, creado por Stan Lee y Jack Kirby en 1962. Desde 1966 (otra vez ese año) tenía su propio cómic titulado "The Mighty Thor", y hasta la fecha se han publicado más que 600 números. Thor en los comics es una versión del dios vikingo, y como debajo de su nombre en el cuadro hay la letra "S" en negro y rojo dentro de un triángulo, haciendo pensar en Superman, se refuerza la idea de que se trata del personaje de los cómics, más que de los vikingos. Esto amplía la idea de la religión, lo mitológico, como algo que no nos ha dejado, como algo que simplemente cambia de forma dependiendo del momento. Podemos entender las religiones como cuentos (historias, *narrativas*) inventadas para explicar (simplificar, concretizar) lo que los humanos no podían entender, para así poder relacionarse más eficazmente con el mundo.

En el consumo de arte, lo que quieres es, como decía Preziosi (1989, p. 11): "[...] poseer un espíritu, una edad, un tiempo, y un mundo." Frazer profundiza (Frazer, 1993, p. 498):

Ahora es fácil entender por qué un salvaje debe de desear participar de la carne de un animal o un hombre a quien considera como divino. Al comer el cuerpo del dios comparte los atributos y de los poderes del dios. Y cuando el dios es un dios del maíz, el maíz es su cuerpo real; cuando se trata de un dios del vid, el jugo de la uva es su sangre; y al comer el pan y beber el vino el devoto toma parte del *cuerpo y la sangre real de su dios*.<sup>53</sup> [la cursiva es nuestra]

---

<sup>53</sup> En original: It is now easy to understand why a savage should desire to partake of the flesh of an animal or man whom he regards as divine. By eating the body of the god he shares in the god's attributes and powers. And when the god is a corn-god, the corn is his proper body; when he is a vine-god, the juice of the grape is his blood; and by eating the bread and drinking the wine the worshipper partakes of *the real body and blood of his god*. [la cursiva es nuestra]

Siguiendo este pensamiento, el cuerpo real de Basquiat – de un pintor – serían sus cuadros. Poseer sus cuadros es poseerlo a él, a su esencia. El escritor ruso Boris Groz, analizando los cambios en su país desde la caída de la URSS, enfatiza el proceso de privatización (Groz, 2008, p. 167):

Se trata de un desmembramiento violento y la apropiación privada del cuerpo muerto del estado socialista, ambos recordando las fiestas sagradas del pasado en los que los miembros de una tribu consumiría un animal totémico juntos. Por un lado, una fiesta de ese tipo representa una privatización del animal totémico, ya que todos recibieron una pequeña pieza privada de ella; por el otro, sin embargo, la justificación de la fiesta fue precisamente una creación de la identidad supraindividual de la tribu.<sup>54</sup>

Para Groz privatizar es deshacer, desmembrar, lo que era de todos, para volver a construir una nueva identidad “supraindividual” basada en el mundo fragmentado que queda. Una identidad colectiva basada en propiedad privada – *en la posesión*.

## **Posesión**

*Mine, mine, mind*  
*Mine, mine, mind.*<sup>55</sup>  
- Roky Erickson & The Aliens. “Mine Mine Mind”.

En nuestros días, en nuestro mundo: “[...] en un mundo que no contiene ningún territorio ‘nuevo’ – ningunas experiencias nuevas, ningunos mercados nuevos – cualquier sistema que busca ampliarse, por definición debe intensificar sus recursos existentes [...]” (Nealon, 2008, p. 63). Uno de estos recursos – el principal – somos nosotros los seres humanos, o mejor dicho, *los consumidores*. Intensificar este recurso podría significar (entre otras cosas)

---

<sup>54</sup> En original: “It is a violent dismemberment and private appropriation of the dead body of the Socialist state, both of which recall sacred feasts of the past in which members of a tribe would consume a totem animal together. On the one hand, such a feast represents a privatization of the totem animal, since everyone received a small, private piece of it; on the other, however, the justification for the feast was precisely a creation of the supraindividual identity of the tribe.”

<sup>55</sup> *The Evil One* (1981). Traducción: “Mí, mi, mente/Mi, mi, mente.”

hacer que nos identifiquemos más con el mercado. La cultura, y específicamente las artes son una herramienta para entender nuestro mundo, y a nosotros mismos – Nietzsche decía que la obra del artista (Nietzsche, 1988, p. 196): “[...] es una lupa de aumento que ofrece a todo el que lo mira.” Reducir todo a “objetos de consumo” significa en este caso que la obra se entiende, es decir se *enmarca* (como en el catálogo de *The Jean-Michel Basquiat Show*) dentro de un contexto de consumo (la forma habitual de la gente de tomar como primer criterio cuando juzgan una obra la idea de si les gustaría tenerla en su casa, es solo un indicador de este tipo de pensamiento). Esto es parte de la importancia del *contexto*, es decir, la manera de cómo el contexto (el marco) determina cómo podemos entender el contenido. Y, si *todo* se ve enmarcado por relaciones de posesión, por lo que compras/tienes; entonces la misma identidad se vuelve algo que se posee, un objeto.

Roky Erickson, en la cita arriba, se burla justo de esta idea: la noción de que la mente es una cosa que tenemos; *una posesión*. Leyendo las palabras parecen repetir, de manera nerviosa, “mi, mi, mente”, como si hubiera cierta inseguridad, cierta duda, como si Erickson tiene que repetirlo para convencernos (o, ¿Será para convencerse a si mismo?). Pero las palabras son la letra de una canción, y cantándolas – por la pronunciación tan similar – las palabras se funden, y suenan como una letanía de “mío, mío, mío”; es absolutamente imposible oírlo más que como *mineminemine*. Cuando pensamos que la mente nos pertenece, que es *nuestra*, que así la controlamos, el mundo entero se reduce a *propiedad* – no es que eres lo que consumes/posees, si no que *eso es lo único que eres...*

La canción parece una radiografía del vínculo entre el deseo de conocimiento y el deseo de conquista, conocer como dominar – que tiene como consecuencia la reificación del mundo. Cuando solo vemos el mundo como una colección de cosas para poseer, cuando nos enfrentamos al arte como otra cosa para poseer y consumir, se reifica, y como explica Theodor Adorno (1997, p. 17): “Lo que las obras de arte reificadas ya no pueden decir se sustituye por el espectador con el eco estandarizado de él mismo, a la que presta sus

oídos.”<sup>56</sup> Cuando esto llega a pasar, se vuelve posible decir, como lo hace Federico Goretti, el Director General de Chrysler Group, que “[...] las emociones que despierta [el arte de Basquiat] se vuelven el lenguaje con el cual Chrysler conecta con su audiencia [...]”<sup>57</sup> (Mercurio, 2006, p.14). Está hablando a partir de esta “situación” que Adorno señala. Goretti quiere secuestrar las emociones del público – tus emociones – las emociones que la obra de Basquiat despierta, y usarlas para vender coches. Pero es importante que no lo dice así, habla de “conectar” con “el público” que tiene su empresa; es decir, utiliza el tipo de lenguaje que se utiliza también para hablar de una obra de arte, queriendo hacer lo que hace (es *un vendedor de coches*) pasar por algo “elevado” y “cultural”. Si no entendemos esto como un *abuso de lenguaje*, si no lo entendemos como enfermizo en sí, estamos siendo ingenuos. Y si no entendemos la importancia del lenguaje (y de la representación), para todo lo que “es” el ser humano, no veremos el enorme daño que este abuso causa. A través del capitalismo, a través de un *mercado* de arte, se puede volver el arte en una religión, y las obras entonces se vuelven reliquias sagradas que el público solo puede “venerar”. A su vez esto reforzaría el actual sistema económico como única forma posible de relacionarse con el mundo. Cuando todo solo es para consumir, todo termina siendo lo mismo; Homer Simpson lo resume mejor que nadie: “Green M&M, red M&M, they all end up the same color in the end”.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> En original: “What the reified artworks are no longer able to say is replaced by the beholder with the standardized echo of himself, to which he hearkens.”

<sup>57</sup> En original: “[...] the emotions aroused by [Basquiat’s] art become the language with which Chrysler connects with its audience [...]”

<sup>58</sup> Episodio #163 (3G01), 1997. Traducción: “M&M verde, M&M rojo, todos se vuelven el mismo color al final.”

# FRACASOS

## Introducción.

*There's no success like failure,  
and failure's no success at all.*<sup>59</sup>  
-Bob Dylan. "Love Minus Zero/No  
Limit."

Una introducción es el equivalente a una fachada, debe darnos una idea de lo que es el interior del edificio. Es decir, se espera que, aunque no sean lo mismo, haya una conexión lógica entre apariencia (fachada) y esencia (la estructura interna).

Si el tema del fracaso, error, equivocación, revés, decepción, caída, fallo, hundimiento, frustración, descalabro, ha sido una presencia en el Arte, ha sido tradicionalmente como lo que el Artista debe evitar. Pero desde hace algún tiempo se ha vuelto algo que muchos artistas buscan a propósito (no vamos a intentar definir un momento específico de origen). Pero, ¿puedes equivocarte, fracasar, a propósito? Y, ¿qué podría significar que lo quieras hacer?

En lo siguiente, con tal de, digamos, hacerle justicia al Fracaso, tendremos que abusar un poco de la lógica, de la ciencia, y del Arte. Decir que se va a hablar *de algo* (en este caso del fracaso y su relación con el Arte) puede sonar como si se trata de posesión; como si fuéramos a adueñarnos del tema. Sería preferible que no se viera en ese sentido, como propiedad, sino más bien como en un cuento de horror: Vamos a intentar, a fuerza, contra su voluntad, a habitar el cuerpo del fracaso. Esto sería acercarse de la manera de "[...] lo juguetonamente diseminando en lugar [del] gesto propietariamente hermenéutico de la interpretación [...]"<sup>60</sup> (Spivak, 1974, p. lxvi) Esto se manifiesta en la presente tesis a través de lo que llamaremos el método *apostrofico*.

---

<sup>59</sup> *Bringing it All Back Home* (1965). Traducción: "No hay éxito como el fracaso/y fracaso no es ningún éxito"

<sup>60</sup> En original: "[...] the playfully disseminating rather than [the] proprietorially hermeneutic gesture of interpretation [...]"

## Una introducción al Fracaso.

De ninguna manera se sugiere que las ideas que se presentarán en el presente capítulo sean las únicas, ni necesariamente las mejores para entender la producción del arte en la época actual. Como veremos, la noción de fracaso puede incluso ser una manera de criticar semejantes intentos de definir de manera totalizadora al arte. Pensamos que el arte no se puede definir, y no habrá en lo presente ningún intento de hacerlo. Tampoco se pretende ofrecer una “teoría general del fracaso”; Lo que se puede hacer es presentar una *descripción* de una situación específica, a partir de elementos comunes, pero no en un sentido neutral como sería “solo” una descripción. Cualquier intento de describir algo constituye ya, por lo menos, el inicio de una interpretación (en el sentido de ubicarlo en un contexto más grande).

Ha habido, y seguramente continuará habiendo muchos pintores, escritores, escultores, músicos etc., que intentan lograr lo que podríamos entender como el polo opuesto al fracaso: la perfección. En el interés de mayor claridad podríamos tomar como ejemplo, bastante reciente, al novelista, actor y director de cine japonés Yukio Mishima, quien buscaba en su obra tanto belleza como perfección sin dejar de estar en ningún momento absolutamente comprometido con lo que era en su época un sentido actual del arte, y quien además, se puede argumentar<sup>61</sup>, logró la perfección el 25 de noviembre de 1970, al cometer seppuko<sup>62</sup>.

Para lograr poseer el problema del fracaso vamos a acercarnos de manera *apostrofica*. Como decíamos en la introducción, esto no es estrictamente una metodología, sino un nombre táctico para designar a una actividad compuesta por varias ideas encontradas. Tiene sus raíces en textos de Samuel Beckett, en el concepto de "bricolage" ya mencionado, y en las actividades de la *Royal Society For Putting Things on Top of Other*

---

<sup>61</sup> Como lo parece hacer Paul Schrader en su película *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985).

<sup>62</sup> Una forma de suicidio ritual, practicado por los samuráis, en occidente más conocido como “hara-kiri”.

*Things* (una organización que tuvo una muy breve, y ficticia, existencia en el año 1970<sup>63</sup>). Podría sonar más esotérico de lo que realmente es, aunque solo sería un "método científico" en un sentido muy amplio de la ciencia. Pero, ¿Qué entendemos por ciencia?

Un discurso científico se puede entender como la organización de un lenguaje, unos signos (sean palabras, números, diagramas, mapas, u otra cosa) de tal forma que tienen un parecido a nivel de estructura con el objeto que se estudia. Hayden White escribe (1978, p. 122): "[...] el discurso tomado en *su* totalidad como una imagen de una realidad lleva una relación de correspondencia con aquello *de lo que* es una imagen."<sup>64</sup> Esto es una organización y una simplificación – se enfatizan los aspectos que se consideran significativos por encima de lo que se considera que carece de importancia. Por ejemplo, hay en la química varias formas comunes de construir signos para el azufre, y en ninguna de ellas se enfatiza el olor, porque por notorio que sea no es de importancia.

Si el discurso "sobre" algún objeto debe tener una similitud estructural con ese objeto; ¿Qué significa eso para un discurso sobre el fracaso? ¿De qué manera tendría un discurso sobre el fracaso, sobre el acto de fallar, que tener algo en común, a nivel de estructura, con su objeto de estudio? ¿Significa esto, de alguna manera, que este discurso también tendría que fracasar? ¿Para "decir la verdad del fracaso" habría que fracasar? Entonces, si ahora nos equivocamos, ¿hemos logrado develar algo sobre el fracaso? ¿Hemos entonces, al fracasar, tenido éxito? Pero, si hemos tenido éxito, ¿entonces no fue un fracaso? Y al tener éxito, por haber tenido éxito, ¿hemos fracasado?

Estas son algunas de las preguntas que se espera aquí no lograr contestar.

Si en nuestro discurso sobre el Fracaso empezáramos de manera tradicional, veríamos el

---

<sup>63</sup> Véase episodio 18 de la serie de televisión: *Monty Python's Flying Circus* (1970).

<sup>64</sup> En original: "[...] the discourse taken in *its* totality as an image of some reality bears a relationship of correspondence to that *of which* it is an image."

fracaso desde el acierto, desde el éxito. Aun así se podría pensar el problema de manera abierta; que habría algunos ángulos distintos, o facetas diversas, vertientes contrarias, pero todo sería en función al éxito, a lo bien logrado, a lo correcto. Se vería el Fracaso como *la ausencia del éxito*. Se podría empezar con distinguir, por ejemplo, entre los “fracasos del mundo” como temática para una obra y del fracaso del mismo Arte como tema. Una distinción precaria, quizás, pero se podría ver en el sentido de como el Arte del pasado muchas veces se reconocía por su afán de glorificar a lo que se valoraba por parte de las clases altas (los consumidores del Arte): es decir, a personas como reyes y emperadores, a eventos como batallas y ceremonias, y a lugares como castillos e iglesias – todo esto, sean pinturas, esculturas u otra cosa, hecho con el más alto nivel técnico posible. Mientras que, en comparación, en el Arte moderno (artes visuales pero también literatura, teatro etc.), se tiende a hablar más de gente en circunstancias sencillas, con problemas, y muchas veces sin la posibilidad de resolverlos de manera satisfactoria.

Quizás si hacemos este tipo de análisis, si pensamos esto, nos estaríamos equivocando, un poco.

Como un ejemplo de las diferencias extremas entre el Arte del pasado y el Arte de hoy en día podemos tomar la imagen de "monumento cívico", un hoyo, hecho como obra de Arte con ese título, por Claes Oldenburg en Central Park en Nueva York en octubre de 1967 [IMAGEN 7]. En el fondo de la imagen se ve un obelisco egipcio aproximadamente del siglo 15 antes de cristo. Dos monumentos, y ¿Qué podría ser más diferente?

Para entender el lugar del fracaso en el Arte actual el concepto de monumento tiene una importancia especial. Una manera de entender la función del Arte del pasado, si nos permitimos generalizar, es como una herramienta no nada más para conferir sentido a la existencia, sino de reforzar los valores vigentes. Y un monumento, hecho de algún material como piedra o bronce, era el recurso más permanente que había. El monumento

tradicional tenía como función sobreponerse a la muerte, presentar los valores de una civilización al futuro – nuestro ejemplo aquí, el obelisco egipcio, tiene 3500 años haciendo este trabajo. En este sentido el "monumento cívico" de Oldenburgo fracasa de forma rotunda. No presenta ni organiza información pertinente a la comunidad – no refuerza las jerarquías existentes, pero tampoco las opone con algún simbolismo revolucionario. Además no tenía nunca ni la *posibilidad* de ser permanente.

El "monumento" de Oldenburg tiene la forma de una tumba, y fue efectivamente cavado por un hombre cuyo trabajo era cavar tumbas (Boettger, 2002, p. 1-2). Técnica- y temáticamente la muerte parece ganar. Y justo esta relación con la muerte es importante para entender el uso que se le da al Fracaso y al error. Fracasar es perder el control, y perder el control es dar un paso hacía la muerte. Es en este sentido como podemos hablar de toda cultura como una forma de represión (como protección contra la inevitable realidad de la muerte); no nada más el obelisco, sino también, sutilmente, el trabajo de Oldenburg. Shakespeare dice en *King Lear*: "the worst is not / So long as we can say 'This is the worst'".<sup>65</sup> (King Lear IV.1, 29-30.) Mientras podemos todavía "hablar" (es decir, crear sentido) queda esperanza, por precaria que sea. La muerte es la negación de toda posibilidad de sentido.

Dado que las diferencias entre el Arte del pasado y el Arte de hoy en día son tan importantes no se pretende dar un recorrido histórico, ni hablar de cómo surgió el cambio; eso solo daría la falsa impresión de que hay algún tipo de conexión, alguna evolución progresiva lineal, entre lo que hacían los egipcios y lo que hacía Oldenburg. Una investigación tan enorme no sería posible (por interesante que hubiera sido) si el tema del presente capítulo es hacer una *introducción* al error en el Arte. Estas palabras tentativas solo se justifican en el sentido de *situar* mejor el discurso.

---

<sup>65</sup> Traducción: lo peor no está/mientras podemos decir 'esto es lo peor'."

Pero, ¿qué significa aquí "introducción"?

### **Fracasando: Errores de ejemplo.**

En el Arte actual podemos relacionar el concepto de Fracaso con otros conceptos como, por ejemplo: el azar y el accidente – que tal vez podrían haber sido el pretexto de estas palabras. Éstos también pueden indicar que el Artista *elige* renunciar a cierto nivel de control. En todos estos casos parece que esa renuncia es una estrategia astuta para protegerse contra una pérdida real de control. Es como decir: "Elijo perder el control, así que realmente no he perdido el control – lo puedo recuperar cuando quiera..." Sin embargo, como vemos en la obra *I peed my pants* (1994) [IMAGEN 5] de Tony Tasset, aun si elegimos este tipo de lectura, hay consecuencias, *hay un precio que pagar*.

Nos parece, sin embargo, más interesante relacionar estos conceptos (fracaso, azar, accidente...), con el "acontecimiento" que menciona Derrida. Este "acontecimiento", es parte de los inicios de lo que llega a llamarse "deconstrucción", algo que no debe de entenderse como una metodología (una serie de movimientos o tácticas dentro de un análisis que se podrían adaptar a un sinfín de "productos culturales", etc.), sino una como *una situación*. La situación actual, nuestra situación. Dentro de esta situación, el fracaso puede quizás entenderse como una estrategia viable.

Esta idea, del fracaso como una estrategia, se podría dividir en diversas partes. Podríamos, por ejemplo, ver la relación con conceptos como la dispersión, lo parcial, el exceso, lo oculto, o el silencio. Aunque a la vez formarían una unidad superior (se entretrejen y conectan de muchas maneras), esta unidad no sería intrínseca al Arte, sino solo el efecto de un ángulo particular de acercamiento. Ahora, al dar un ejemplo de cada uno de estos conceptos también podremos aclarar un poco mejor el método "Apostrófico" que usamos

(es decir ese “ángulo de acercamiento”) para poder llegar a los mismos ejemplos. Y de forma muda se entrevé tal vez el tropo, la figura retórica, que guía estos cinco conceptos. Es decir, no vamos a decir lo que quisiéramos decir, porque no se puede, pero al decir lo que vamos a estar diciendo, haremos lo que no se puede decir, diciéndolo.

Vamos a usar a cinco obras de Arte para ilustrar, muy brevemente, cinco posibles maneras de conceptualizar el fracaso en el Arte actual. Usamos la palabra “actual” aquí para evitar palabras como “contemporáneo”, “modernista” o “posmodernista”, es decir para mantener en suspenso (mantener abierta), por razones estratégicas, una cronología más exacta. El concepto de fracaso se entiende aquí en cuanto a la relación entre lo que estamos llamando “Arte”, y lo que se llamaría “la realidad”<sup>66</sup>. Estas dos ideas (“arte”/“realidad”) pueden relacionarse de muchas maneras, aquí entonces vemos algo que podría parecer una interrupción, o interferencia, *entre las dos*.

En la obra *Camera recording its own condition (7 Apertures, 10 speeds, 2 mirrors)* (1971) [IMAGEN 6] del artista inglés John Hilliard podemos ver una serie de 70 fotografías que juntas exhiben todas las posibilidades de velocidad y apertura de su cámara fotográfica. Las imágenes van desde un blanco total hasta un negro total. Se trata aquí de una dispersión de la verdad de la cámara fotográfica, de cómo cada fotografía siempre es una verdad *parcial*; y esta parcialidad es inherente a la cámara en si como herramienta; *una* fotografía es siempre *una* de estas posibilidades, excluyendo las demás (y además habría que preguntarse acerca de los muchos otros aspectos del proceso fotográfico: la película, el revelado etc.).

La pieza *Clear Square Glass Leaning* (1965-67) [IMAGEN 1] de Joseph Kosuth está constituida por cuatro placas cuadradas de vidrio, puestas en el suelo e inclinadas hacia la pared. En cada una está escrito una de las cuatro palabras que conforman el título de la

---

<sup>66</sup> Con la finalidad de evitar malos entendidos: en este contexto se entiende que “la realidad” es *una palabra*.

obra: CLEAR – SQUARE – GLASS – LEANING. Cada palabra en cada vidrio dice la verdad de su propia condición, es decir, es una ilustración de sí misma. Pero al ver cada placa siguiente nos damos cuenta de que esta verdad, en cada caso, no es toda la verdad. Se podría analizar cada uno de estos cuatro conceptos; su historia y su lugar dentro del Arte, pero tal análisis no nos ayudaría con el fracaso central de la descripción, que cada palabra en sí es insuficiente, y que además se podría imaginar un número sin determinar de otras palabras para describir la situación de las placas. Kosuth presenta la realidad *parcial* de la verdad de la obra (lo cual podría entenderse como una forma más pasiva de la dispersión).

Cualquier descripción de la situación del Arte actual tiene que enfrentar un obstáculo que resulta ya, desde hace algún tiempo, insalvable: *El exceso de información* – buscamos la huella de alguna idea, que creemos haber visto alguna vez, entre un mar de obras y artistas. Esto es algo que puede vivir el espectador en las instalaciones de Thomas Hirschhorn. Pueden ocupar varias salas<sup>67</sup> siendo una gran aglomeración de todo tipo de materiales e imágenes, y son en un sentido muy literal imposibles de entender, de dominar. Hoy nadie puede conocer ya todo lo que se hace en el Arte, ni siquiera si se limita a un solo campo (pintura, escultura, fotografía etc.). Simplemente existe demasiado Arte. Esto tiene como consecuencia que el conocimiento que sí logramos sea fragmentario, informal. ¿Cómo llegamos a usar justo estas obras como ejemplos? ¿Por qué no otras? ¿Qué tan arbitraria es esta selección? ¿Cómo construir criterios acerca de un campo – el Arte – que no podemos dominar? No se puede; y si no hay criterios cualquier selección es a fuerza arbitraria; (Derrida, 1971, p. 207):

Hay que comenzar *en cualquier lugar donde estemos*, y el pensamiento de la huella, que no puede dejar de tener en cuenta la perspicacia, ya nos ha enseñado que era imposible justificar absolutamente un punto de partida. *En cualquier lugar donde estemos*: en un texto donde ya creemos estar.

---

<sup>67</sup> Como en su exposición en el Museo Tamayo, en 2008.

El siguiente ejemplo de esta clasificación del fracaso era *Lo oculto*. No se refiere aquí a algo relacionado con algún tipo de “misticismo”, sino más literalmente a lo que no se ve. No hay que confundir esto con lo secreto, que en todo momento es antitético al arte. Tener secretos no tiene que ver con fracasar, ya que significa retener a propósito información específica con la finalidad de obtener alguna ganancia a costa de los que no reciben dicha información. Tener secretos es simplemente una forma pasiva de mentir, y el Arte, aun cuando no dice la verdad, nunca miente. Lo oculto en el Arte es un juego - como cuando no sabemos quién es el asesino al principio de la película o del libro, y el autor juega con pistas y sospechas para mantener nuestro interés (algo a lo que nos exponemos con tal de obtener placer).

En el cuadro *Secret Painting* (1968) [IMAGEN 2] de Mel Ramsden un texto al lado de un cuadrado negro nos informa de que el contenido será para siempre un secreto. Podemos especular todo lo que queremos acerca de que habrá detrás de la pintura negra – o podemos darnos cuenta de que el cuadrado negro *en si* es una pintura, es un cuadro (la referencia obvia aquí a uno de los cuadros más famosos del siglo XX – el “cuadrado negro” de Malevich de 1913 – nos facilita esta lectura). Pero si no lo entendemos es porque *lo oculto* está en nosotros, en nuestra relación con el Arte – buscando siempre un mensaje escondido detrás de la pintura, detrás de la obra. Michel Foucault escribe que el pensamiento convencional, tradicional, tiende a preguntar (Foucault, 1970, p. 45): “¿qué es pues, lo que se decía en aquello que era dicho?”, y aclara que habría que orientar el discurso de manera distinta: “No se busca en modo alguno, por bajo de lo manifiesto, la garrulería casi silenciosa de otro discurso”.

Ramsden llama la atención a que nos estamos dejando seducir por un modelo (caducado) de comunicación, pero que sigue fuertemente arraigado a nivel global en la cultura de masas, en la cultura del entretenimiento. Esto es un modelo que se ha llamado logocéntrico, y que valora entre otras cosas la presencia plena e inmediata de la palabra

hablada sobre los demás tipos de discurso – es decir, cuando preguntamos al artista “¿Qué quiere decir su obra?” creemos que sus palabras son de algún modo directas, claras, transparentes, sin engaño, mientras que su obra oculta algo que no nos quiere entregar. Si vemos en esta obra de Ramsden vínculos entre la industria cultural y el cuadro suprematista de Malevich – para muchos el último paso posible de la pintura, o del mismo Arte – estamos juntando lo que se entiende como dos polos opuestos en nuestra cultura. Es importante aclarar que de la misma forma que el Arte no debe de entenderse como imágenes, o representaciones, en el sentido de reflejos mudos de una realidad exterior, lo que entendemos como "mero entretenimiento", tampoco nunca *solamente* lo es. Toda cultura es valor, y valor es significado, es decir, una *intervención* en la realidad. Ni el Arte ni la pintura terminaron con el “cuadrado negro” de Malevich. En 1983, en su novela *Worstward Ho*, Samuel Beckett escribió: “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”<sup>68</sup> (Beckett, 1996, p. 89).

Se puede decir que el Arte es comunicación si por comunicación entendemos no dos individuos autónomos mandándose mensajes, sino una serie de mensajes estableciendo de forma temporal, una y otra vez, dos (o más) espacios discursivos que tomamos por individuos. Un discurso puede ser un diálogo, una relación social, entre dos o más personas, y el significado del discurso es el resultado que tiene lo que se dice. (Por ejemplo: El significado del discurso entre George W. Bush y Saddam Hussein fue la reciente guerra en Irak y su impacto en la política global.) Una obra de Arte como discurso no es una imagen de algo – más o menos similar a algún supuesto modelo exterior a la obra. El Arte es una forma de actuar, de intervenir, en el mundo. Pero acordémonos de que esto no es una definición, solo una descripción (parcial y temporal).

Entre las obras más conocidas del artista holandés Bas Jan Ader destacan unas películas

---

<sup>68</sup> Traducción: “Siempre intentado. Siempre fracasado. No importa. Intenta de nuevo. Fracasa de nuevo. Fracasa mejor.”

breves, hechas al principio de la década de los 70s, donde el mismo artista cae. En la primera película cae desde el techo de una casa, en la segunda cae con una bicicleta a un río [IMAGEN 3], y en otra cuelga desde la rama de un árbol por un momento antes de caer a un riachuelo. La actividad es de lo más elemental, solo dura unos segundos, y está filmado en una sola toma con una cámara sencilla. Ader no logra nada, al contrario pierde el control, fracasa. En 1975 Ader empezó un performance, parte de un proyecto más grande llamado "En busca de lo milagroso". Iba a cruzar el Atlántico, solo, en un barco de aproximadamente 4 metros. Diez meses después se encontró el barco, vacío, por la costa de Irlanda. Nunca se ha encontrado su cuerpo, y más tarde el barco fue robado. Pero, ¿Cómo podemos realmente asegurar que su performance fue un fracaso?

Ahora podemos regresar a la cita de Bob Dylan que inició a este capítulo: "There's no success like failure", pero sigue, "and failure's no success at all". La oposición de un término fuerte contra un término débil es el punto (aunque realmente no es un *lugar*) donde empieza la crítica de la metafísica occidental del filósofo Jacques Derrida: "El término superior pertenece a la presencia y al logos; el inferior sirve para definir su estatus y marcar *una caída*." <sup>69</sup> (Spivak, 1974, p. lxix. La cursiva es nuestra). El éxito necesita el fracaso para medirse, es decir, para existir; el fracaso se inscribe de esta forma dentro del éxito. Nuestros ejemplos de Arte y fracaso han hablado de una incapacidad de comunicación, y esta incapacidad se puede entender como una crítica hacia el pensamiento regido por las estructuras instrumentalistas del capitalismo donde "información" y "conocimiento" es algo que se vende y compra, es decir: algo que se posee; *propiedad*. No se puede proponer que fracasar es una mejor opción que tener éxito – "El Fracaso" no puede ser un término positivo – pero se puede utilizar como un recurso estratégico para deshacer cierta manera de jerarquizar. Establecer valores es el equivalente a construir significado, y sería excesivamente romántico creer que en alguna sociedad este

---

<sup>69</sup> En original: "The superior term belongs to presence and the logos; the inferior serves to define its status and mark a *fall*."

trabajo se haga fuera de una estructura reglamentada de poder. Pero debemos cuestionar quién decide cómo valorar, bajo qué efectos de poder, y a qué costo.

## Epílogo.

¿Cómo podríamos ahora resumir esto? ¿De qué manera volvemos a decir lo que estábamos a punto de decir? ¿Cuál sería la finalidad? ¿Qué pasa después de haber fracasado? Jeffrey Nealon resume la problemática de éste modo (1993, p. 184):

[...] hablar en términos de fracaso es aceptar la validez de una economía filosófica de fines. Hablar de fracaso (o, igual, hablar de pluralismo) es mantenerse siempre dentro del alcance del fin, siempre teniendo que justificar la no existencia de un fin como la *falta* de un fin (o la *multiplicidad* de muchos fines), o sea, siempre tener que justificar la diferencia en términos de la posibilidad última de uniformidad.<sup>70</sup>

El escritor Walter Benjamin soñó con crear un texto completamente de citas, sin ningún tipo de comentarios. Benjamin se suicidó en 1940, intentando huir de Francia a España, para no caer en manos de los nazis, y dejó sin acabar lo que iba a ser su obra maestra *Das Passagen-Werk*. Lo que ha sobrevivido y que se ha publicado, son una gran cantidad de citas (unas 900 páginas) organizadas por temas, comentándose unas a otras. El fracaso de un proyecto acabó realizando otro. En el Arte la separación absoluta entre éxito y fracaso, típica del entendimiento instrumental del conocimiento y la verdad, no resulta tan clara – esto no de manera de alguna excepción ocasional (no se ofrece aquí como *una* opción dentro de una concepción ecléctica o plural del arte), sino a nivel estructural de las obras. El poeta Paul Valery decía que la obra no se termina, se abandona. Pero por eso no deja de significar. Tenemos que ver como parte real de la obra, no nada más la materia física

---

<sup>70</sup> En original: “[...] to talk in terms of failure is to grant the validity of a philosophical economy of ends. To talk of failure (or, for that matter, to talk of pluralism) is to remain always within reach of the end, always having to account for the nonexistence of an end as the *lack* of an end (or the *multiplicity* of many ends), in short, always having to account for difference in terms of the ultimate possibility of sameness.”

de la que está hecha, sino también su significado – es decir, *todo lo que decimos de ella*. Que la obra *no se termina*, significa también que la obra *no termina* (Butler, 2002, p. 338):

El alcance de su significación no puede ser controlado por quien la pronuncia o escribe, pues esas producciones no pertenecen a quien las pronuncia. Continúan significando a pesar de sus autores y, a veces, en contra de las intenciones más preciadas de sus autores.

Esto sería ver el conocimiento como un proceso, como algo que *se hace*, no como algo que *se tiene*. Y lo que *se hace* en cuanto al arte, el trabajo del arte (creándolo o viéndolo), podría entenderse como *conocimiento como placer*. Es decir, el placer del Arte, sea a través de la creación o de la apreciación de una obra, es decir *a través de un trabajo*, es el conocimiento que otorga. Horkheimer y Adorno escribían en su libro “La dialéctica de la ilustración” que (1994, p. 290): “es esencial a la verdad el estar presente como sujeto activo. Uno puede oír proposiciones que en sí son verdaderas, pero sólo captará su verdad pensando y repensando en ellas [...].”

# CAÍDAS

## Introducción

*If I happen to put my brush into red paint I begin with red; if blue, then it's blue. What difference does it make? To begin is the thing, begin anywhere, anyhow.*<sup>71</sup>  
-Henry Miller

Viéndonos de nuevo con la necesidad de empezar, empezaremos (otra vez) *aquí*; con unas manchas y unas palabras. Poner énfasis en la insuficiencia del inicio, del *origen*, como explicación del significado final del discurso es un trabajo permanente. No es referirse, como un historiador convencional del arte, a *un* punto de partida, *un* inicio. El historiador está fundamentalmente preocupado con la *historia* del arte, con establecer vínculos entre artistas y obras; “evolución”, “influencias”, “progreso”, “estilos”, etc. son términos usuales para este quehacer. La presente tesis no pretende llevar a cabo este tipo de trabajo. No se puede hablar del arte en términos ahistóricos sin caer en un idealismo vacío, sin embargo creemos que hay otros caminos para hacerle justicia a (la materialidad de) la obra. Lo que queremos decir con esto es, en las palabras de Cy Twombly, que: “[...] todo arte es vitalmente contemporáneo [...]”<sup>72</sup> (en Leeman, 2005, p. 98).

Hay quien busca la explicación de lo que se dice o de lo que acontece en la obra de arte en el autor, en *una causa originaria* (siendo en la mayoría de los casos lo mismo). Normalmente esto remite a la noción de un significado trascendental, y tiende a reducir la obra de Arte a evidencia muda de una actividad anterior, ya terminada; a un mero vehículo para algún “mensaje”. Así el arte se enmarca, se encierra, *se fija* dentro de una estructura teleológica. Al tener *un* origen, *un* punto de inicio, llega a tener *un* final, *un* fin, específico. Si queremos investigar esto, no se puede pedir *una* conclusión o respuesta final

---

<sup>71</sup> *The Paintings of Henry Miller. Paint as You Like and Die Happy.* (1982). Traducción: “Si resulta que pongo mi pincel en pintura roja empiezo con rojo; si azul, entonces es azul. ¿Qué importa? Empezar es la cosa, empezar en cualquier lado, de cualquier manera.”

<sup>72</sup> En original: “[...] all art is vitally contemporary [...]”

a *una* pregunta inicial: “No hay que devolver el discurso a la lejana presencia del origen; hay que tratarlo en el juego de su instancia.” (Foucault, 1970, p. 41) No es que no puede haber una pregunta o duda inicial – y obviamente no significa que no hay deudas inevitables con pensamientos, textos, y obras anteriores – sino que el inicio no puede contener (abarcar, dominar) la meta. Henry Miller, en la cita arriba, ve el “trabajo de iniciar” como fortuito, inevitable pero arbitrario, accidental. Jacques Derrida lo describe como simplemente empezar en donde uno se halla, y usar (Derrida, 1989, p. 391):

[...] los instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vista a la operación para la que se hace que sirvan, y a la que se los intenta adaptar por medio de tanteos.

Cada capítulo, cada frase, cada nueva palabra contiene (por lo menos la semilla de) la angustia de “empezar”. Enfatizar esta angustia es enfatizar al autor como persona. Esto puede parecer extraño en un texto que intenta seguir las ideas de textos como “La muerte del autor” (Barthes, 1987, p. 65-71), pero es en cierto sentido inevitable. Solo atravesando (no intentando ignorar o esconder) un concepto puedes llegar a algo nuevo.

## Tiempos.

Empezamos entonces (aquí) con unos rastros. Empezamos con el cuadro *Untitled (Sappho)* (1975) [IMAGEN 9] del pintor norteamericano Cy Twombly. El rastro de la actividad humana se ve aquí como un paisaje; la mancha puede entenderse como la representación de la actividad dentro de la ficción mitológica, pero a la vez como los rastros tangibles de la actividad del pintor. Es decir, como la representación de una mancha, y como “simplemente” una mancha. Entender el paisaje de esta forma nos ubica en el cruce de lo interior y lo exterior y entre lo individual y lo colectivo; es entender el paisaje como el *escenario* de una actividad, y a la vez como *constituido* por esta actividad, pero en todo momento mediado por *la representación*. Viajamos a través del paisaje, pero nuestro “viajar” es lo que crea la sensación de estar dentro de un paisaje.

La temporalidad del cuadro podría entenderse en tres vertientes:

- 1) El tiempo de la mitología – un tiempo a la vez perdido, muerto (la mitología griega no constituye hoy una “religión activa”<sup>73</sup>), pero a la vez vivo a través de las mitologías hoy vigentes (que deben partes de sus contenidos a los griegos y romanos), y a través de la cultura “general” (las obras de teatro, la poesía, la filosofía, etc.).
- 2) El tiempo del pintor (los rastros que dejó sobre el lienzo).
- 3) El tiempo de la narrativa; el transcurrir de la historia (que sea) que acontece en el cuadro. Esto es, más que nada pero no únicamente, el tiempo del espectador.

Esta *separación* no se hace en el cuadro, sino que los diferentes tiempos se sobreponen unos a otros; de esta manera el mismo espectador se ve involucrado como parte de la narrativa del cuadro, como parte del trabajo del artista, y de la mitología. El uso de

---

<sup>73</sup> como todavía lo es para muchas personas, por ejemplo, la mitología del cristianismo.

lenguaje, de palabras escritas, hace más patente el elemento de temporalidad – nos lleva cierto tiempo leer, y leer nos lleva a la narrativa.

Podríamos reconocer el texto en el cuadro como una cita de la poeta griega Safo. Muchas veces hay en la obra de Twombly referencias a la literatura y mitología clásica griega y romana – la raíz de mucho de lo que hoy se entiende como la civilización (occidental). A veces aparecen en la forma de citas de textos específicos, pero vemos en especial, repetidos una y otra vez, *nombres* de personajes reales o mitológicos de Grecia y Roma: Virgilio, Orfeo, Apolo etc.: “[...] el nombre, escrito a mano, no solo evoca toda la idea (vacía, por otra parte) de la cultura antigua, sino opera también como una cita: todo un tiempo de estudios en desuso, tranquilos, ociosos, discretamente decadentes [...]” (Barthes, 1986, p. 166). El lenguaje evoca, nos crea en la mente la imagen de algo que no está presente. Las palabras nombran la ausencia, y ésta entonces se presenta. Pero los textos de Twombly también son manchas, algo que se encuentra sobre otra superficie, como la frontera entre dos países que se inscribe sobre un paisaje. El deseo de producir significado, es decir separaciones, parece incansable.

Hoy día es probable que la mayoría de las imágenes que vemos vengan acompañadas de palabras. Lo vemos en revistas, en la televisión, en Internet, y por todas partes en las ciudades; lo vemos en noticias, en publicidad, en propaganda electoral, en señalamientos de tránsito, en empaques de comida etc. Estos textos crean un contexto para la imagen; El texto debajo de una foto en el periódico nos dice quién aparece ahí, dónde y cuándo sucedió; en una foto publicitaria dirá el nombre del producto, y tal vez dónde conseguirlo. Es decir, las palabras que acompañan una imagen suelen tener la función de *detener* las posibles interpretaciones. (Esto es lo que se suele entender como comunicación – alguien, *un* remitente, tiene *un* mensaje específico que quiere hacer llegar, a través de algún medio, a *un* receptor.)

## Historias.

Historia es lo que nos preexiste. La historia es parte del contexto y parte del material que usamos para construir nuestra identidad. También el mismo lenguaje nos preexiste, otros inventaron las palabras, y no nos queda más remedio que aceptarlas. El lingüista Ferdinand de Saussure escribió (1986, p.110): “[...N]inguna sociedad conoce ni ha conocido jamás la lengua de otro modo que como un producto heredado de las generaciones precedentes y que hay que aceptar tal cual”. La opción no es nada más quedarse mudo, la opción es quedarse sin identidad – ya que la identidad es una especie de significado, un concepto. Esto quiere decir que la identidad es una *relación*, con alguien (amigos, familia, compañeros etc.) y con algo (instituciones de diversos tipos; una nación, empresa, universidad etc.). Una relación siempre está sujeta a cambios, así que la identidad no es nunca fija ni inmutable, sino todo lo contrario; y los cambios son tanto diacrónicos como sincrónicos. Es decir, por un lado suceden con el paso del tiempo, y por otro la identidad no es *en ningún momento específico* dado monolítica, absoluta o fija. Más bien podemos decir que es siempre múltiple, se sobrepone y entrelazan diferentes identidades (por ejemplo, una persona puede ser *simultáneamente* hijo, hermano, nieto, padre, amigo, estudiante, trabajador, ladrón, deportista, cristiano, político, artista, etc.). Judith Butler escribió (2002, p. 317):

[...]la imposibilidad de lograr un reconocimiento pleno, es decir, de llegar a habitar por completo el nombre en virtud del cual se inaugura y moviliza la identidad social de cada uno, implica la inestabilidad y el carácter incompleto de la formación del sujeto.

La identidad es la separación de un cuerpo de los demás a través de la cultura, y su (re)inscripción en un sistema social: “[...] la condición discursiva del reconocimiento social precede y condiciona la formación del sujeto: no es que se le confiere el reconocimiento a un sujeto; *el reconocimiento forma a ese sujeto*” (Butler, 2002, p. 317. La cursiva es nuestra). Este reconocimiento tiene la forma de una cita (Se repiten los mismos tipos de relaciones una y otra vez, padre-hijo, jefe-empleado, policía-criminal

etc.), de la misma forma que se repiten las mismas palabras una y otra vez. Cada vez que usamos una palabra sabemos que se ha usado un sinnúmero de veces anteriores, que es *siempre ya* una cita, una apropiación (el poeta estadounidense Charles Bernstein compara el lenguaje con el monstruo de Frankenstein; algo hecho de viejas partes descartadas). Esta repetición es la condición de la posibilidad de comunicación. Entendemos las palabras y las relaciones sociales de la misma forma – a través de la costumbre. Pero en sí son arbitrarias; no todas las culturas tienen los mismos tipos de relaciones sociales, ni necesariamente los valora de la misma forma.

Se suele pensar en Twombly como un pintor abstracto, y pocas veces vemos en sus cuadros o dibujos objetos que reconocemos de la vida diaria. Aparte de las referencias, ya mencionadas, a Grecia y Roma, a veces es el título de la obra que aparece, a veces números o ecuaciones, a veces la firma misma del artista con todo y fecha sube del rincón inferior derecho a tomar un lugar más prominente en el cuadro. Estas letras y palabras, es decir esta *escritura*, tal vez deben de entenderse en las obras de Twombly *como un objeto*.

¿Qué sucede con una palabra o letra, con un texto, cuando es pintado o dibujado en vez de escrito? ¿Son los fragmentos de texto que aparecen en las obras de Twombly realmente textos, o son imágenes de textos? ¿Cuál sería la diferencia entre una letra y *la imagen* de una letra? Cuesta trabajo descifrar la escritura de Twombly, y aunque a veces son perfectamente legibles una o varias palabras, su aspecto visual, su existencia como línea nunca deja de interponerse. A la vez de que leemos la escritura, que no está escrita sino dibujada, vemos la línea, que de repente nos parece más escrita que dibujada. A veces la línea desaparece en el texto, a veces el texto parece desaparecer en la línea, a veces la línea solo *se parece* a texto. El trabajo de Twombly pone en duda la posibilidad de significado a la vez de que confirma su presencia inevitable.

## La invasión del lenguaje.

*There are no truths  
outside the gates of Eden.*<sup>74</sup>  
-Bob Dylan. "Gates of Eden".

El escritor irlandés James Joyce acabó su última novela, *Finnegans Wake*, en 1939, 17 años después de haberla empezado, dos años antes de morir. *Finnegans Wake* termina literalmente justo antes de que empieza – la primera frase del libro es la continuación de la última – y sus 600 páginas son un largo sueño. Ese sueño es nuestra cultura, y Joyce lo asocia con una caída; específicamente la caída del paraíso – un evento que simboliza con una palabra de 100 letras:

"bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntooohooordenenthurnuk!" (Joyce, 1939, p. 1)

La caída del paraíso es la caída al lenguaje, es decir al conocimiento, la capacidad de crear sentido. Pero a la vez es la caída al placer (de lo primero que se dan cuenta Adán y Eva es de las diferencias biológicas de los sexos): Conocimiento es separación. La caída del paraíso es también la caída a la historia, el paso de un "no-tiempo" mitológico (en el paraíso nada nunca cambia), al tiempo de la historia: Separación cronológica de los eventos. Ferdinand de Saussure escribió (1986, p. 159-160):

[...N]uestro pensamiento no es más que una masa amorfa e indistinta. [...] No hay ideas preestablecidas, y nada es distinto antes de la aparición de la lengua.[...] El pensamiento, caótico por naturaleza, es forzado a precisarse al descomponerse.

Podemos entender esto tanto al nivel general de la evolución de la humanidad, como al nivel personal del progreso intelectual de cada ser humano. Una consecuencia de la separación es la creación de ausencia, de falta. Estas carencias, reales o imaginarias, a su

---

<sup>74</sup> *Bringing It All Back Home* (1965). Traducción: "No hay verdades/fuera de las puertas del Edén."

vez engendran deseo – deseamos lo que no somos o no tenemos. Conocimiento y placer están entonces siempre separados pero ligados en el pensamiento occidental. La tradición Judeo-Cristiana lo explica en términos de la expulsión del paraíso; la lingüística como una consecuencia inevitable del funcionamiento del lenguaje. En los dos casos se separan y unen bajo el signo del trauma de una pérdida. En ésta separación/unión, justo en éste límite, podríamos ubicar a la obra de Arte. Esto sería entender a la obra de Arte como conocimiento como placer; y el placer del Arte, sea a través de la creación o de la apreciación de una obra, es decir *a través de un trabajo*, es el conocimiento que otorga. Esto es una manera de entender la idea del filósofo alemán Theodor Adorno, de que cada obra de Arte es una denuncia de la estructura socioeconómica que obliga a la mayoría de la humanidad a trabajar sin placer, para apenas sobrevivir.

*Finnegans Wake* surge no nada más de una historia que Joyce querría contar. Lo que determina el texto son las palabras, no nada más en el sentido convencional, sino haciendo estallar desde dentro todas las posibilidades de significado. Las palabras se combinan, se superponen, se añaden, se separan a partir de sus significados, sus raíces etimológicas, pero también según sus sonidos y según su apariencia. Joyce usa el parecido visual y auditivo, lo sensorial del lenguaje, para inventar todas las mezclas posibles. En todo momento hay una multitud de significados superpuestos, pero también el peligro del sinsentido. Estamos conscientes de lo cerca que está el lenguaje a ser mero ruido, y de lo fácil que puede resultar ver significado en el “ruido” – y consecuentemente de nuestro papel como co-creadores activos de “la realidad”. Otro aspecto de esto es, como destaca Ben Watson, que: “[...] *Finnegans Wake* actúa como una erupción de los pensamientos asociativos, infantiles, reprimidos, que en realidad determinan la selección de palabras en los poetas ‘respetables’ [...]”, algo que, comenta, es: “Un insulto a los burgueses, a quienes

les gustaría ver recompensada la racionalidad en el arte tal y como se supone que lo es en los negocios [...]”<sup>75</sup> (Watson, 1994, p. 94)

*Finnegans Wake* está compuesta usando todas las técnicas posibles, tanto visuales como auditivas, para usar el idioma en contra sí mismo, pero no es un rechazo del significado (social), sino una exposición de la imposibilidad de un significado final, trascendental, o total. El lenguaje, el texto, siempre *significa demás*, siempre *sigue significando*. Parcialmente escrito en inglés, también está escrito en contra del inglés; y se ve invadido por otros 65 idiomas. De esta forma se genera un sin fin de posibilidades de significados, y nadie, incluyendo a Joyce, puede realmente captarlos a todos. Esto se extiende a otra característica de *Finnegans Wake* que nos interesa: la relación entre la narrativa primaria, la historia, lo que pasa, y las digresiones. Normalmente leemos una novela queriendo saber cómo va a terminar, y cuál va a ser el camino hacia ese final. La narrativa se impone como el centro de la experiencia, con todo lo demás como digresiones o interrupciones más o menos interesantes – descripciones de personajes y lugares, datos periféricos que se necesitan como suplementos para poder entender “la historia”. *Finnegans Wake* imposibilita este tipo de lectura. Cada vez que buscamos la historia, nos perdemos en un vasto universo de circunlocuciones y divagaciones. No es posible ya encontrar “el” significado de la obra, si lo entendemos como algún tipo de idea específica, limitada, que querría comunicar el autor.

Para grupos vanguardistas del principio del siglo XX – los futuristas y los dadaístas, por ejemplo – el concepto de la historia y del pasado, era algo conflictivo. Había la impresión (que se exterioriza también, por ejemplo, en la búsqueda de “lo primitivo”) de que el pasado ya no les era accesible como antes; de estar viviendo al otro lado de alguna frontera, viendo de lejos tradiciones que ya no tenían sentido. Artistas de todos tipos

---

<sup>75</sup> En original: “[...] *Finnegans Wake* acts as an eruption of the associative, infantile, repressed thoughts that actually determine word choice in ‘respectable’ poets [...] An insult to the bourgeois, who would like to see rationality rewarded in art just as it is supposed to be in business [...]”

durante los años 20 y 30 hablan de una pérdida de la capacidad de compartir experiencias, de cómo los ideales, ficciones, deseos, sueños, mitologías, y teorías que habían gobernado la vida intelectual habían cambiado. La historia, los acontecimientos del pasado, es siempre *una* historia, una narrativa, y lo suele contar el victorioso. Irlanda, país natal de Joyce, donde se sitúa *Finnegans Wake* (y sus demás novelas y cuentos), había estado bajo el dominio de Inglaterra desde el siglo XII, así que cuando vemos el sueño de la cultura occidental en la novela, lo vemos desde una perspectiva distinta, desde abajo, *desde los vencidos*. Gran parte de una invasión y ocupación es la imposición de la cultura, y del idioma; y el idioma inglés se impuso a fuerza en Irlanda, como siempre cuando un país invade y coloniza otro. Pero esto también es como adquirimos el lenguaje todos, como una colonización desde el exterior, obligándonos a estructurar el mundo según prescribe.

Joyce tenía problemas con la vista, y los últimos años dictaba *Finnegans Wake*, ya que no podía ver lo suficientemente bien para escribir. En una ocasión cuando su asistente, Samuel Beckett, le leía una parte reciente, Joyce le preguntó acerca de la palabra “entra” que apareció de repente en el texto. Resultaba que en el momento de dictar alguien había tocado la puerta. Joyce decidió dejar la palabra (Watson, 1994, p. 268). El uso premeditado de la casualidad era parte importante de los proyectos artísticos, tanto para Joyce como lo era para muchos artistas de la época (Joyce estaba consciente de los experimentos con el lenguaje que habían llevado a cabo por ejemplo dadaístas y surrealistas). Era una manera de perder el control de forma consciente. Y si se renuncia a propósito al control sobre el trabajo que uno realiza se cuestiona no nada más la separación entre significativo y sinsentido, verdadero y falso, sino de toda la idea de la causalidad, y del *origen*.

El uso del azar y del accidente para provocar ésta pérdida se puede entender como el eco, la repetición, de la falta que yace entonces en el centro (el centro *como* falta, *como*

ausencia, que señala Derrida) de toda posibilidad de sentido o significado. Se tiende a usar el arte, o mejor, *la cultura*, de manera ideológica, para reforzar valores, identidades, o ideas vigentes, y lo que hace Joyce aquí no es oponerlos con otros, sino trata de cuestionar el proceso de la creación de significado en sí. Catherine Belsey explica el concepto de “ideología” de la siguiente manera (2002, p. 53):

La ideología oculta las condiciones reales de la existencia mediante la presentación de verdades parciales. Se trata de un conjunto de omisiones, huecos más que mentiras, limando contradicciones, que parece dar respuestas a preguntas que en la realidad evade, y haciéndose pasar por coherencia en el interés de las relaciones sociales generados por y necesarios para la reproducción de la modalidad de producción existente.<sup>76</sup>

Esto es la ideología como una herramienta para – como dice John Berger acerca de lo que llama “la mistificación” de la historia del arte – hacer que todos los conflictos desaparezcan (Berger, 2000, p. 19-22). Y cuando desaparecen los conflictos, cuando nos enfrentamos a una superficie lisa, plana, sin grietas ni fisuras, el trabajo de (Berger, 2000, p. 41): “[...] buscarle un significado a nuestras vidas, de intentar comprender *una historia* de la que podemos convertirnos en agentes activos [... La cursiva es nuestra]”, se dificulta, o incluso se imposibilita. La obra que señala, o enfatiza, conflictos, o sitios de conflictos, sería entonces la que abre la posibilidad para el espectador (lector, oyente, etc.) de empezar a *construir su propia historia*.

---

<sup>76</sup>En original: “Ideology obscures the real conditions of existence by presenting partial truths. It is a set of omissions, gaps rather than lies, smoothing over contradictions, appearing to provide answers to questions which in practice it evades, and masquerading as coherence in the interest of the social relations generated by and necessary to the reproduction of the existing mode of production.”

# HISTORIAS

## Introducción

*There are 8 billion tales in the megauniverse. This is just one of them. But, they all have black holes.*<sup>77</sup>

-Funkadelic. "Prologue".

La relación entre las Artes Visuales y "tiempo" es complicada. Críticos modernistas, como Clement Greenberg, insistían en que la pintura y la escultura no debían contar historias, ya que no eran medios que se ocupaban del tiempo, sino solo del espacio. Esta definición no podía durar, y la "pureza" que buscaba Greenberg no era de interés para muchos artistas. Para la presente investigación la importancia de este tema reside en (aspectos de) esta relación entre tiempo y arte. Primero habría que señalar que dado que tiempo y espacio se entienden mejor como un continuo, la pintura al tratar el espacio a fuerza involucra aspectos del tiempo: "Moverse a través del espacio y pensar, es moverse a través del tiempo. Toda interpretación tiene que ver con entender el pasado."<sup>78</sup> (Walsh, 1992, p. 156). Pero la interpretación del espacio-tiempo, hay que enfatizarlo, no debe de entenderse como un proceso "inmediato" o "natural". Derrida propone que (Hägglund, 2008, p. 27):

Si el tiempo debe ser espacialmente inscrito, entonces la experiencia del tiempo es esencialmente dependiente de qué soportes materiales y tecnologías están disponibles para inscribir el tiempo. Es por eso que las inscripciones [...] no caen sobre un espacio ya constituido, sino que producen la espacialidad del espacio.<sup>79</sup>

La pintura es entonces *una* tecnología que permite construir *un* tipo de modelo del espacio-tiempo, que nos posibilita estructurar y organizar nuestra experiencia. En este

---

<sup>77</sup> *Gloryhallastoopid. Or Pin the Tail on the Funky* (1979). Traducción: "Hay 8 billones de cuentos en el megauniverso. Esto solo es uno de ellos. Pero, todos tienen hoyos negros."

<sup>78</sup> En original: "To move across space and to think, is to move through time. All interpretation is concerned with understanding the past."

<sup>79</sup>En original: "If time must be spatially inscribed, then the experience of time is essentially dependent on which material supports and technologies are available to inscribe time. That is why [...] inscriptions do not befall an already constituted space but produce the spatiality of space."

capítulo estaremos indagando en algunos aspectos de esto, a través del concepto de la narrativa.

## Orígenes y metas.

Una de las cosas que valoramos al involucrar la narrativa al hablar de pintura, es que dificultamos esta noción de “pureza” de las artes, que, pensamos, no coincide con las teorías que mejor parecen ayudarnos a entender la producción artística tal como se lleva a cabo hoy (una de las cosas que hemos intentado hacer en los capítulos anteriores es complicar, desde otros ángulos, esta noción de “lo puro”, como poco productivo, o *caro* en el sentido Foucauldiano). Derrida propone que debemos de entender todo a partir de su aspecto de temporalidad, y esto es una manera de entender la imposibilidad de “pureza” (que para Derrida no podría ser más que la muerte). Sin embargo, esta imposibilidad no sería algo negativo, no se debe de entender como una falta, sino todo lo contrario: “[...] la imposibilidad de la pureza no es una limitación negativa. La contaminación *no* es una privación o falta de pureza – es la posibilidad originaria para que exista cualquier cosa.”<sup>80</sup> (Hägglund, 2008, p. 37). Hablar de la “posibilidad originaria” es hablar de la problemática del origen, del *hogar*.

Estas ideas son parte de un conjunto que pensamos útil seguir asociando con “posmodernismo”, o “la situación posmoderna”. Aunque la palabra en sí se ha debatido y tiende a invitar protestas, nos parece que sigue ofreciendo posibilidades de construir significados que son útiles en que evitan ciertas trampas (de “esencialismos”, por ejemplo). Conforme avanzamos esperamos poder aclarar esto más. Hay quien piensa que el posmodernismo ya no es actual, que incluso la época posmoderna ya terminó (si es que existió...). Esto parece no tomar en cuenta mucho de lo que proponían los escritores que se relacionan con el posmodernismo justo acerca de hacer juicios generalizadores sobre “épocas históricas”. No nos convence la idea del fin del posmodernismo por una razón sencilla: Porque este “fin” parece significar que las ideas del posmodernismo han dejado de ser importantes o pertinentes, o por lo menos han dejado de debatirse, pero (y esto es el

---

<sup>80</sup> En original: “[...] the impossibility of purity is not a negative limitation. Contamination is *not* a privation or lack of purity – it is the originary possibility for anything to be.”

problema) esto sería porque, o bien (posibilidad 1) se han integrado ya en lo que se acepta en general como “correcto”, o bien (posibilidad 2) se han refutado. Pero, pensamos, muchas de las ideas que habrían que considerarse como fundamentales no se han siquiera todavía tomado en cuenta<sup>81</sup> – es decir, no se han integrado pero *tampoco* se han refutado. Aunque, desde un “perspectiva” posmodernista (si tal cosa existe), esta división dualista de integrar/refutar probablemente parecería sospechosa en sí.

Siguiendo la pauta de Fredric Jameson, entenderemos al postmodernismo “[...] no como un estilo sino más bien como un dominante cultural [...]”<sup>82</sup> (Jameson, 1991, p. 4). Podemos relacionar este “dominante cultural” con lo que se llama, algo torpe, *agnosticismo de modelos*. Esto es, según Robert Anton Wilson, una manera de entender la “interpretación de Copenhagen” de la mecánica cuántica (de los físicos Bohr y Heisenberg) que propone que: “[...] Cualquier cuadrícula que utilizamos para organizar nuestra experiencia del mundo es un modelo del mundo y no debe ser confundido con el mundo mismo.” (Wilson, 1977, p. ii). Esto es a nuestro entender un *modelo* útil para resumir aspectos fundamentales del posmodernismo (y además nos permite extender el campo para incluir vínculos no nada más con lo que se llama “humanidades”, sino también con las “ciencias exactas”).

La cita, al inicio del presente capítulo, de Funkadelic resume metafóricamente las consecuencias de esto a nivel cósmico y sexual – el hecho de que todas nuestras explicaciones tienen lagunas, que incluyen *algo* que no se explica (toda historia es incompleta o parcial). Habla de la existencia de historias, cuentos, y a la vez de que engloba lo más enorme (“the meguniverse”), con el doble sentido de los “hoyos negros” hace referencia a lo que une a todos los seres vivos, la sexualidad, la reproducción – al

---

<sup>81</sup> ¿Cómo se toma en cuenta, por ejemplo, la idea de la “muerte del autor”, que proponía Roland Barthes hace 40 años, de especial importancia en el campo de las artes, por parte de los mismo artistas, los mismos “autores”...?

<sup>82</sup> En original: “[...] not as a style but rather as a cultural dominant [...]”

menos de que debemos de entenderlo más específicamente como sexo anal, sexo solo por placer, que *no “produce” nada*. Conforme nos acercamos más al final será cada vez más importante poner en duda *que* debemos de entender como *una meta*.

## Contando historias

*We are programmed to accept so little, but the possibilities are so great.*<sup>83</sup>  
-Allegra Geller. “eXistenZ”.

La segunda película de David Lynch, *The Alphabet* (1968) [IMAGEN 4], nos presenta una visión densa y oscura, y parece ser el inicio de una obsesión con la problemática de *la estructuración del conocimiento* que recurre una y otra vez en sus obras. Lynch, originalmente un pintor, explica de la siguiente manera las razones por las cuales se empezó a interesar por el cine: “Así que, estoy viendo a esta figura en la pintura, y escucho un poco de viento, y veo un poco de movimiento. Y tuve un deseo de que la pintura sería realmente capaz de moverse, sabes, un poco. Y eso fue todo.”<sup>84</sup> (Lynch, 2005, p. 37) – y su primera, *hecha en 1966*, película, *Six Figures Getting Sick*, es un experimento, parcialmente fallido, de hacer justo “un cuadro que se mueve un poco”. Esta cita es una versión de la historia de cómo Lynch (quien quiso ser pintor desde el momento que supo que tal profesión existía) pasa de pintar a hacer películas. Lo ha contado muchas veces, y los dos elementos – el sonido (del viento) y el movimiento – son siempre los mismos. Es decir, su interés inicial no era de “contar historias”, algo que vemos reflejado en lo difícil y denso, *lo abstracto* (por falta de mejor término) de los argumentos de muchas de sus películas – tanto las primeras (ya mencionadas) como las últimas: *Mullholland Dr.* (2001), e *Inland Empire* (2006). Esta abstracción reside en varios aspectos,

---

<sup>83</sup> *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999). Traducción: “Estamos programados de aceptar tan poco, pero las posibilidades son tan grandes.”

<sup>84</sup> En original: “So, I’m looking at this figure in the painting, and I hear a little wind, and see a little movement. And I had a wish that the painting would really be able to move, you know, some little bit. And that was it.”

pero probablemente más que nada en cómo juega con la causalidad y la cronología de los “eventos” – es decir con el tiempo. Así que, *contando la historia* de cómo empieza a hacer películas podemos ver que parece ser que contar historias no es su primer interés. Pero, antes de seguir, habría que decir algo sobre la narrativa en general.

Narrativa tiende a entenderse como “argumento” o “historia”, es decir la organización de una serie de eventos, normalmente en un orden cronológico; y los elementos que se presentan fuera de este orden cronológico tienden a ser claves para la historia que se cuenta<sup>85</sup>. Solemos relacionar la narrativa más que nada con la ficción, pero gran parte de lo que es “entendimiento” se filtra a través de historias, anécdotas, cuentos, pequeñas narrativas que nos posibilita estructurar cualquier tipo de conocimiento; una tesis, por ejemplo – esta tesis – cuenta una historia (y esto nos permite ver el vínculo entre narrativa y retórica; la historia quiere *convencernos*). Tal vez, la mayor parte del tiempo, solo nos ocupamos de algunos aspectos de lo que es el campo de la narrativa, solo usamos algunas de las herramientas que existen, pero las posibilidades son vastas. Y, otra vez, *la manera de cómo llegamos a estructurar el tiempo y el espacio es como se perciben*: “[...] inscripciones no caen sobre un espacio ya constituido, sino que producen la espacialidad del espacio.”<sup>86</sup> (Hägglund, 2008, p. 27). Cuando entonces concebimos la narrativa de esta manera, queda patente que: “Estilo y forma son tan ideológicos como contenido e interpretación.”<sup>87</sup> (Bernstein, 2001, p. 368).

El crítico Boris Groys, al entender la narrativa en este sentido – como un recurso que tiene implicaciones ideológicas, políticas, y sociales – dentro del contexto de un sistema de “libre mercado”, dice específicamente acerca de las artes visuales (Groys, 2007, p. 209):

---

<sup>85</sup> Un ejemplo sencillo de esto es como el asesinato en una historia de detectives, aunque cronológicamente sería lo primero que sucede, la causa de todo lo demás, con tal de mantener el suspenso, puede ser lo último que se cuenta.

<sup>86</sup> En original: “[...] inscriptions do not befall an already constituted space but produce the spatiality of space.”

<sup>87</sup> En original: “Style and form are as ideological as content and interpretation.”

El momento en que yo, como artista visual me libero completamente de la narrativa, creo objetos que para todos los efectos sólo funcionan como bienes de consumo y sólo pueden circular en el mercado.<sup>88</sup>

Para Groyz la narrativa *en sí* es un recurso de resistencia contra la reificación del arte (y del mundo). Cuando vemos los cuadros que pinta Lynch nos damos cuenta de que tienden a incluir elementos de narrativa. Personajes, casas, animales, vegetación, están todos muy abstractos pero reconocibles, y a menudo los cuadros tienen títulos (que frecuentemente aparecen – a veces con más palabras relacionadas – dentro del mismo cuadro) que sugieren historias. Es decir que la narrativa tiende a ser algo que se impone en la forma de textos, sobre una “realidad” (la imagen) más abstracta. En *Twin Peaks* (1990-1991), la serie de televisión que creó Lynch al principio de los años noventa, el “villano” deja letras bajo las uñas de sus víctimas, injertando su texto (su deseo, su voluntad, su identidad, su “realidad”) en ellas. Estos textos injertados eran letras escritas en una máquina de escribir, una letra para cada víctima, lentamente deletreando el nombre del mismo asesino (Robert, “Bob”). Vemos también esta “violencia del texto” en *The Alphabet*, cuando las letras del alfabeto parecen hacer que la protagonista, una joven en una cama, vomita sangre. La interiorización de la identidad (aquí en su forma de signos lingüísticos; letras y palabras) es la destrucción violenta de una individualidad sin definirse. Esto puede también entenderse como una observación acerca de la relación entre conflicto y narrativa: “[...] conflicto es para la narrativa lo que el sonido es para la música.”<sup>89</sup> (McKee, 1997, p. 210). Es decir, *conflicto* es el medio mismo de la narrativa; narrativa es conflicto. Enfatizar este conflicto puede ser concebir a la obra de Arte más como una pregunta que como una respuesta. Es enfatizar el límite, la ruptura, el corte, sobre las grandes unidades (lo que Foucault en *La*

---

<sup>88</sup> En original: “The moment in which I as a visual artist completely liberate myself from narrative, I create objects which for all intents and purposes only function as commodities and can only circulate on the market.”

<sup>89</sup> En original: “[...] conflict is to storytelling what sound is to music.”

*Arqueología del saber* (1971, p. 15) llama “historia general” en vez de la tradicional “historia global”).

Lynch también utiliza letras individuales escritas a máquina para poner textos en toda una serie de cuadros al óleo, injertando – letra por letra – el título, o algún otro comentario acerca de qué es lo que sucede en la imagen, una especie de “interpretación”. Resultan interesantes en ese sentido las palabras de G. C. Spivak (1974, p. lxxiv): “El llamado material secundario no es un simple complemento del llamado texto principal. El último se inserta dentro de los intersticios del primero, llenando agujeros que siempre ya están allí.”<sup>90</sup> El efecto es muy distinto que, por ejemplo, en los cuadros de Basquiat o Cy Twombly, donde los textos están integrados con los demás elementos, y antes que nada tienen una fuerte carga pictórica. Aunque Lynch también, en otras obras, pinta letras, justo estos cuadros parecen tener una relación muy directa con sus dudas acerca de la estructuración del conocimiento, viéndolo como una imposición, como una *invasión*. Esto se relaciona con la idea del *suplemento*, parte de las teorías de la imposibilidad de la pureza, que se puede entender como una actividad estratégica: “La estrategia suplementaria interrumpe la serialidad de la narrativa de los plurales y el pluralismo al cambiar radicalmente su modo de articulación.”<sup>91</sup> (Bhabha, 1990, p. 305). Veamos ahora un ejemplo de esto.

### **Interrumpiendo la narrativa**

Unos soldados americanos en la segunda guerra mundial caminan lentamente a través de un edificio lleno de cadáveres. De repente uno de los cuerpos inertes, un soldado japonés

---

<sup>90</sup> En original: “The so-called secondary material is not a simple adjunct to the so-called primary text. The latter inserts itself within the interstices of the former, filling holes that are always already there.”

<sup>91</sup> En original: “The supplementary strategy interrupts the successive seriality of the narrative of plurals and pluralism by radically changing their mode of articulation.”

(Takeshi Kitano), abre los ojos. Ve unas botas, y mira hacia arriba. El combatiente enemigo le mira fijamente, pero con una cara que no parece revelar ninguna emoción. Así empieza *Takeshis'* (2005) [IMAGEN 10-11] de Takeshi Kitano (guionista, director, editor, y actor principal).

David Lynch es un pintor que empezaba a hacer películas; Takeshi Kitano es un director de cine que empezó a pintar. Se hizo famoso en Japón en los años setentas como cómico bajo el nombre "Beat" Takeshi, y como actor y "personalidad de la televisión" todavía usa el apodo. En 1989 dirigió su primera película (hasta ahora ha realizado 14 largometrajes), y también es pintor y ha publicado tanto novelas como poesía (Durante 2010 se estrenó su última película llamada *Autoreiji*. Además expuso pinturas e instalaciones de sitio específico en la "Fondation Cartier pour L'art contemporaine" en Paris). Es importante destacar que de lo primero que el espectador de *Takeshis'* se da cuenta son las referencias a las películas pasadas de Kitano. La película es en parte una reflexión acerca de lo que Kitano ha estado haciendo como director y guionista desde 1989, y constituye la primera parte de una trilogía sobre "el Artista". (Si *Takeshis'* trata lo que Kitano ya ha hecho, la película que hizo después, *Kantoku Banzai!* (2007), parece ser en parte una reflexión acerca de lo que podría hacer en el futuro, mientras que la tercera parte *Akiresu to kame* (2008), formalmente más convencional, es una visión satírica del mundo del arte en general, contando la historia de un pintor que nunca logra obtener éxito.)

Intentar decir algo coherente sobre la experiencia de ver *Takeshis'* es extremadamente frustrante. De una manera consciente y metódica se deshacen todas las entradas convencionales: historia, personajes, simbolismo etc. (se podría confundir con una comedia si no fuese por el hecho que solo ocasionalmente causa risa) No es que no haya una historia, o personajes, o simbolismo – sino que no son, digamos, "coherentes" de manera convencional. Esto en primera instancia porque la película no nos proporciona ningún *punto de partida* para realizar el análisis; nunca queda claro qué en la película es

“realidad”, qué es “sueño”, qué es “fantasía”, “ficción”, o “alucinación” etc. Todo está presentado de la misma manera; no tanto “objetiva” o imparcial, como fría y distante. Asimismo Kitano ha dado por lo menos dos papeles diferentes a cada actor, y como parte de la película toma lugar dentro del mundo del cine, no siempre queda claro si estamos viendo a un actor específico haciendo otro personaje “real” dentro de la ficción de la historia, o si se supone que es el mismo personaje haciendo un papel en una película dentro de la película. Kitano hace también dos papeles diferentes: una versión de sí mismo, “Takeshi Kitano”, un famoso director de cine, y un actor sin éxito del mismo nombre que se parece mucho al famoso director (y que, por lo menos en parte, “es” “Beat” Takeshi, el cómico – aparece por primera vez en la película vestido como payaso). Además la manera de editar de Kitano (que siempre ha sido algo elíptico) tiende a desarticular cualquier intento de establecer la cronología de la narrativa. No sabemos si la escena que vemos es “real” o no, y no sabemos muy bien cuando sucede en relación a los demás acontecimientos.

Esta descripción inicial hace patente, espero, que no podemos acercarnos a *Takeshis'* de manera acostumbrada; intentar analizar la narrativa, los retratos psicológicos de los personajes, el simbolismo etc., sería malentender lo que la película propone.

Como en casi todas las películas de Kitano, hacia el final hay una larga escena en una playa, al lado del mar. Empieza con tres personas jugando fútbol, de repente se les escapa el balón y la “novia” de “Takeshi” (el actor), que ha estado observando la escena, se acerca, recoge el balón y empieza a bailar (como una rutina de gimnasia rítmica). Es decir, usando la misma herramienta – un balón – para actividades radicalmente diferentes, pero partes de todas formas de una misma categoría (fútbol o gimnasia, pero los dos se entienden como deportes); tal como Kitano utiliza aquí el cine para hacer algo diferente. En la narrativa convencional (una historia con un inicio, un progreso y un final) esperamos, sea película, novela, comic, ópera, o teatro, que termine con alguien

“ganando” o “perdiendo” En fútbol, con sus reglas específicas, el juego no tiene sentido si nadie gana, pero con gimnasia, y otros tipos de “deportes” similares a la danza, existe cierta tensión entre ganar/perder y el mero disfrutar de lo bello de los movimientos.

Esperamos que una historia (una narrativa) presente una situación donde hay algo específico que alguien específico (un protagonista) quiere lograr. La historia es el camino hacia ese logro, el clímax de la narrativa: “Sin ello, no tienes una historia.”<sup>92</sup> (McKee, 1997, p. 309). En *Takeshis'* (como en la danza) el proceso (el ritmo, la estructura) es más importante, y cada evento no puede ser solo un peldaño hacia un momento final, un desenlace, una inevitable culminación, que justifique (y explique) *en su totalidad* los eventos previos, *los antecedentes*.

Al no dejar que las dudas puedan “resolverse” al final, al no obedecer la estructura teleológica de la narrativa usual, *Takeshis'* muestra un posible camino para salir de lo que Jacques Derrida ha llamado “una estructura apocalíptica de la verdad” (Nealon, 1992, p. 80). No hay aquí una revelación, ninguna verdad final, sino una serie de fragmentos de escenas que apenas se pueden denominar “eventos”. Es decir, no estamos hablando de una obra “plural” o “abierta”, sino de algo más radical, algo que por el momento solo llamaremos “opaco”. Y, como ya hemos destacado, con las referencias a sus otras obras, Kitano crea una película que no se contiene dentro de sí misma, para apreciar (para disfrutar) a *Takeshis'* hace falta conocer sus demás obras.

El crítico Casio Abe en su libro de 1994 *Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano* (el “Comediante de la tele” contra el “Artista”), es decir, toma como punto de partida la dualidad de la carrera de Kitano para entender su obra; Abe ve una lucha entre las dos facetas de Kitano: “De vez en cuando, en medio del ineludible “flotar” de la televisión, seguramente se dio cuenta de que la alteridad de su propio cuerpo estaba escondida en una emboscada, por

---

<sup>92</sup> En original: “Without it, you have no story.”

indistinta que pudo haber sido.”<sup>93</sup> (Abe, 2004, p. 175), y en *Takeshis'* vemos por primera vez (diez años después de que Abe lo mencionaba) realizada esta lucha de forma concreta; solo unos minutos después de la escena en la playa, el actor Takeshi ataca al director Takeshi con un cuchillo. Vemos a Takeshi torciéndose de dolor, pero de inmediato, en medio de la lucha, hay un corte a otra escena con el director Takeshi sintiendo el dolor de un tatuaje que se está haciendo (un tatuaje pintado, ficticio, para un papel de gánster en otra película, es decir ficticio dentro de la ficción de *Takeshis'*). Como si el actor Takeshi, y todas sus “aventuras”, fuesen algo externo que lentamente se va inscribiendo sobre el cuerpo del Director. Como si la ficción que el Artista crea (a partir de pequeños incidentes u ocurrencias o anécdotas – que vemos en la primera parte de la película: un amigo habla de taxistas, así que Kitano lo imagina a él, y luego a sí mismo, como taxista, etc.) le causa dolor, pero ese dolor parece de inmediato inspirar más ficción: Kitano mira hacia arriba y vemos otra vez el soldado que apareció en la primera escena de la película (es la continuación de la misma toma). Sin ninguna expresión en el rostro dirige su rifle hacía la cámara (que equivale al punto de vista de Kitano en ese momento). Otra vez se corta, ahora a una escena que ya hemos visto: Unos gánsteres están en su lucha final, lo cual era el desenlace de una película (ficticia) que había hecho el (ficticio) director Kitano. En medio de la balacera la imagen se congela, luego se tiñe de rojo, y empiezan los créditos, justo antes de que empezaban en la “película ficticia” – *Takeshis'* termina en medio de la violencia de la narrativa.

Usamos este largo ejemplo para enfatizar que no se trata de un desvío puntual para obtener suspenso (como cuando se juega con la cronología en un cuento de detectives, nuestro ejemplo anterior), sino (igual que *Finnegans Wake*), de una obra que intenta repensar las “reglas convencionales” (y obviamente en ese sentido tiene cierta deuda negativa con “la convención”). Hayden White escribe (1978, p. 84):

---

<sup>93</sup> En original: “From time to time, amidst the inescapable “floating” of television, he surely became aware that the otherness of his own body was hiding in ambush, indistinct though it may have been.”

Ningún conjunto de eventos históricos casualmente registrado puede constituir en sí mismo una historia; lo más que podía ofrecer al historiador son *elementos* de una historia. Los eventos se *hacen* una historia por la supresión o subordinación de algunos de ellos y el destacar de otros, mediante la caracterización, la repetición temática, la variación del tono y punto de vista, estrategias alternativas de descripción, y demás – en resumen, todas las técnicas que normalmente se esperarí encontrar en la construcción de la trama de una novela o una obra teatral.<sup>94</sup>

Para White hay que entender la narrativa, es decir *la estructura* de la narrativa, como el elemento más importante para poder entender algo como “historia”, o “una” historia. Los elementos de la historia no tienen sentido en sí, sino el sentido se crea a través de cómo estructuramos los eventos, como los relacionamos entre ellos, cómo los *componemos*. Esto significa que (White, 1978, p. 129): “[...] no hay ningún modo neutral en cuanto a valores, de construcción de una trama, de explicación, o incluso descripción de cualquier campo de eventos, ya sea imaginaria o real [...]”.<sup>95</sup> Asimismo, es importante destacar que no quiere decir que tenemos acceso inmediato a “los eventos”, esta materia prima: “[...] todas las descripciones originales de cualquier campo de fenómenos son ya interpretaciones de su estructura [...]”<sup>96</sup> (White, 1978, p. 127-128).

### **Sin llegar (aún).**

*Where are you going?*<sup>97</sup>

-Scottie, “Vertigo”.

*Where are you going?*<sup>98</sup>

-Roy Batty, “Bladerunner”.

---

<sup>94</sup> En original: “No given set of casually recorded historical events can in itself constitute a story; the most it might offer the historian are story *elements*. The events are *made* into a story by the suppression or subordination of certain of them and the highlighting of others, by characterization, motific repetition, variation of tone and point of view, alternative descriptive strategies, and the like – in short, all of the techniques that we would normally expect to find in the emplotment of a novel or a play.

<sup>95</sup> En original: “[...] there is no value-neutral mode of emplotment, explanation, or even description of any field of events, whether imaginary or real [...]”.

<sup>96</sup> En original: “[...] all original descriptions of any field of phenomena are *already* interpretations of its structure [...]”.

<sup>97</sup> *Vertigo* (Hitchcock, 1958). Traducción: “¿Adónde vas?”

<sup>98</sup> *Bladerunner* (Scott, 1982). Traducción: “¿Adónde vas?”

Si se entiende a la vida de una persona, o más abstracto a un *sujeto*, como un viaje (que se construye socialmente) queda evidente que *llegar* es terminar, morir. Entonces, mientras vives siempre puedes cambiar, y solamente se puede “entender” una vida cuando está completa, es decir terminada. Esto significa que no podemos nunca “entender” nuestra propia vida. Siendo más estrictos habría que tomar en cuenta también toda la influencia que ha tenido esta vida, todas las personas que conocieron a este sujeto; su familia, sus amigos etc., toda su “influencia” en el mundo. Es decir, solamente cuando ésta influencia ha terminado, cuando nadie ya se acuerda de una persona, y el eco de sus acciones ha terminado por completo (si es que eso realmente sucede), se ha terminado su vida. Pero si ya *nadie* se acuerda, entonces ya tampoco queda quién pueda hacer este recuento. La posibilidad y la imposibilidad de entender la vida se engendran mutuamente. No podemos “llegar”.

# APOCALIPSIS

## Introducción

*I'm hippy & I'm trippy,  
I'm a gypsy on my own.*<sup>99</sup>  
-Frank Zappa. "Who Needs the Peace Corps."

Si una persona viaja a otro país con una cultura y un idioma diferente, ¿Existe la posibilidad de *por completo* habitar esta nueva cultura, este nuevo idioma? ¿O es que cada gesto se vuelve una traducción, una mera *aproximación* a lo que se quiere decir? Y ¿de qué sería la traducción? Hemos dicho que toda cultura, todo lenguaje, es ya desde siempre un préstamo, una caída, una invasión. Entonces, ¿Sería la traducción de algo que en sí no fue nunca original? ¿Sería forzosamente una copia sin original – un simulacro? Y, ¿Qué es lo que se perdería en esta (supuesta) traducción?

Una manera de entender esta situación es usando el concepto de *afecto*. Bruce Fink, hablando de la situación del psicoanálisis, asevera (Fink, 2004, p. 142): "Es sólo cuando el paciente es capaz de articular su historia y *sentir algo* al mismo tiempo – alguna emoción o afecto – que se produce un cambio."<sup>100</sup> No es suficiente lograr construir una explicación de la situación, hay que lograr acompañarla con una emoción. Muchas veces esto es también el arte que más nos interesa: la obra que a la vez de que nos "dice" algo – nos hace *pensar* – también (normalmente *primero*) nos hace *sentir*. Y justo este elemento de *sentir*, es, en mi propia experiencia, algo que falta al usar una lengua extranjera<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> *We're Only in It for the Money* (1968). Traducción: "Soy hippie & estoy viajado/Soy un gitano por mi cuenta."

<sup>100</sup> En original: "It is only when the patient is able to articulate his history and *feel something* at the same time – some emotion or affect – that change occurs."

<sup>101</sup> Los dos ejemplos concretos que puedo ofrecer de mi propia experiencia son: 1) Aunque entiendo el significado de la palabra *pomme/apple/mela* ("manzana" en francés/inglés/italiano, respectivamente), no tiene nada que ver con la sensación que me da *äpple* ("manzana", en sueco). Con esta última palabra, siento la textura, el color, y hasta el sabor de la fruta (literalmente se me hace agua la boca al decir la palabra). 2) Cuando, por ejemplo, me golpeo el dedo, y siento la necesidad de maldecir para aliviar el dolor, solo funciona si lo hago en sueco.

## Viajando

*Context! Context!*<sup>102</sup>  
-George Carlin. "They're Only Words."

Una entrada al Arte modernista, y consecuentemente al Arte contemporáneo, es a través del concepto de "bohemio". Esta palabra se refiere al mismo grupo étnico que *gitanos* – a los que hace referencia la cita de Zappa arriba (Blake, Frascina, 1994, p. 50-51):

El término fue adoptado en el siglo XIX por muchos artistas e intelectuales que se vieron como metafóricamente 'sin hogar' en la cultura de la sociedad capitalista. Para ellos, 'bohemianismo' se convirtió en un punto de vista; indicaba una protesta en contra, una independencia de, o una indiferencia hacia las convenciones sociales establecidas. [...] Bohemios fueron uniformes únicamente en su alienación de la sociedad burguesa y los principios de organización del capitalismo.<sup>103</sup>

El artista modernista se sentía excluido, fuera de la sociedad: ¿Qué papel iba a jugar el Arte en la sociedad capitalista? No tenía ni un sitio específico, ni una función clara. Crear sentido (como se ha intentado aclarar en los capítulos anteriores) es algo que solo es posible dentro de una sociedad (un grupo). "Sentido" que no compartes con nadie, es decir "vivir en tu propio mundo", se asemeje a psicosis – de esto se burla Zappa; un "gitano solitario" *no tiene ningún sentido*. Entonces el modernismo, en parte, se puede ver como un intento de construir un nuevo espacio desde donde trabajar; y las vanguardias (cubistas, futuristas, surrealistas, etc.), al ser pequeños *grupos*, tenían la posibilidad de crear un contexto para que su trabajo pudiera tener "sentido" (un valor del concepto del "arte" podría ser justo abrir espacios de esta manera para la creación de cierto tipo de significados). Señalar al inevitable aspecto social de "significado" y "emociones" no es

---

<sup>102</sup> *Parental Advisory: Explicit Lyrics* (1990). Traducción: ¡Contexto! ¡Contexto!

<sup>103</sup> En original: The term was taken up in the nineteenth century by many artists and intellectuals who saw themselves as *metaphorically* 'homeless' within the culture of capitalist society. For them, 'Bohemianism' became an outlook; it indicated a protest against, an independence from, or an indifference to established social conventions. [...] Bohemians were uniform only in their alienation from bourgeois society and the organizational principles of capitalism.

innovador, pero necesario para empezar a entender la relación entre el individuo y el grupo; para ver la cultura como *un hogar*.

Cuando me senté para empezar a escribir las palabras – estas – que iban a ser el inicio del presente capítulo, me di cuenta de que (*de casualidad*) era el 16 de junio: “Bloomsday” – un día celebrando la novela *Ulysses* de James Joyce, que relata eventos tomando lugar durante el 16 de junio, en el año 1904. La novela de Joyce es famosa por su monumental cantidad de detalles reales de la vida en Dublín, capital de Irlanda. El libro es, podríamos argumentar, un ejemplo fuerte de (un) “lugar”. Es decir, un espacio que se encuentra lleno de “significado” – un lugar lleno de vida, memorias, cultura, historia etc. Joyce además nos presenta este lugar desde una enorme cantidad de diferentes puntos de vista, y lo va narrando de maneras muy diversas. La presencia del “lugar” de Dublín se crea a través de superposiciones de todas estas diferentes vistas, y conforme una se posiciona en relación a otra, aparece siempre más información, haciendo la imagen final de Dublín por un lado nítida, pero por otro tan confusa como lo puede ser la vida misma. Es decir, no se trata de ambigüedad, sino de decir algo de manera clara, precisa, pero *múltiple*, respetando la imposibilidad de “lo neutral”.

Para poder trabajar con significados, cosa que – entre otras muchas – hace el artista, hace falta un contexto, un “lugar”, desde donde puedan surgir. Significado, sentido, simbolismo, etc., son todas cosas que se crean en un contexto, en una sociedad; un conjunto de espacio y tiempo – como lo sería, por ejemplo, Dublín el 16 de junio de 1904. “Bloomsday” se ha vuelto un evento turístico importante (no nada más en Dublín), y actores vestidos de acuerdo a la moda del 1904 leen o actúan partes del libro en diferentes lugares, etc.<sup>104</sup> Es decir, la descripción de unos eventos “semi-ficticios” (basados en parte en eventos reales) se han vuelto “semi-reales”.

---

<sup>104</sup> El presente autor hizo una serie de fotografías de la celebración en Dublín en 1995. Para más información sobre Bloomsday, véase la página de *The James Joyce Center*: <http://www.jamesjoyce.ie/>

La película *Takeshis'* también juega con estas relaciones de los límites entre lo que es real y lo que no lo es. Como Kitano es una persona pública muy conocida en Japón (un "personaje"), inevitablemente la gente cree saber quién y cómo *realmente* es. Cuando utiliza la película para hablar de su identidad como creador, como artista, es una identidad fragmentada, múltiple (tal como señala Abe en su libro). Múltiple en el doble sentido de lo que Kitano entiende de sí mismo, pero además viéndose "desde fuera", desde el público. Pero esto no es algo que se puede entender fuera de la *estructura* de la obra. No reside en un *contenido* que se podría vestir de distintas *formas*. Los diferentes aspectos se sobrepone de diversas maneras pero no llegan a formar una totalidad coherente. Los fragmentos se relacionan, y estas relaciones significan que no estamos viendo una sucesión de eventos autónomos, pero igual que un cuadro cubista, nunca llegan a ser una totalidad monolítica.

Los conceptos de "identidad", "narrativa", y "afecto" en la presente investigación se relacionan a través del lenguaje (o, el lenguaje en esta investigación se puede ver como un nudo donde se forman mutuamente la "identidad", la "narrativa", y el "afecto"), lo cual se puede ver como un modelo para entender que: "El sujeto se puede captar sólo en el paso entre contar/contado, entre 'aquí' y 'en otra parte', y en esta escena doble la misma condición del conocimiento cultural es la alienación del sujeto."<sup>105</sup> (Bhabha, 1990, p. 301). A la vez, el psicoanalista Bruce Fink, explicando las teorías de Jacques Lacan, escribe (Fink, 1997, p. 278-279 nota 25): "El sujeto es el resplandor entre [el afecto y el pensamiento], que constituye un vínculo o conexión." La realidad de "ser sujeto" sería entonces algo que se entiende en *el pasar* sobre cierto límite, cierta frontera, es decir como algo que *se hace* (una actividad), no algo que tienes (una propiedad). Una actividad toma lugar en el tiempo, se puede entender a través de la narrativa; Podemos modelar nuestro

---

<sup>105</sup> En original: "The subject is graspable only in the passage between telling/told, between 'here' and 'somewhere else', and in this double scene the very condition of cultural knowledge is the alienation of the subject."

entendimiento de la construcción del sujeto a través de la narrativa. “Somos” entonces el cuento que nos vamos contando acerca de nuestra vida: ¿De dónde venimos?, ¿A dónde vamos?; cuestiones de inicios y metas. Pero esto no en un sentido de llegar a un estado de inmediatez o plenitud, no sería ver el sujeto como algo que se puede entender en términos positivos, sino al revés, como inevitablemente diferido, alienado; Construido a través de diferencias, como los espacios negativos entre una serie de conflictos.

### **Organizando tu mundo**

Volvemos a empezar (de nuevo) con unas manchas y unas palabras. En cuanto a su aspecto de narrativa, la obra de Cy Twombly puede hacer recordar a *Finnegans Wake*. Joyce presenta a “la historia” como una especie de sueño (es decir, la historia del mundo occidental, su cultura, pero ¿también “la historia” en el sentido de la narrativa?). La narrativa “central” y las “digresiones” se entrelazan de tal manera que son imposibles de separar, o mejor dicho, no logramos establecer límites firmes (en la experiencia de la lectura resulta imposible determinar qué “es” digresión y qué “es” la narrativa central), pero tampoco logramos olvidar la problemática. Se enfatiza aún más nuestra necesidad de jerarquizar al deshacerse su posibilidad. La capacidad de ver algo más claramente aumenta con cierta distancia – al obtener un mejor “punto de vista” – pero *Finnegans Wake* cuestiona la posibilidad de obtener distancia. Si se “aleja” demasiado del texto se vuelve una masa incoherente, el lector se ve forzado a actuar como detective, examinando con lupa (como Joyce) *a cada letra*, para captar los matices; para captar no nada más las múltiples palabras escondidas, sino también su relación interna (¿Qué palabras están juntas?, y ¿Cómo se juntan?). Esto es en parte como se imposibilita concretamente separar centro y periferia, trama y desviación. Derrida mantiene que aunque quisiéramos criticar, o incluso deshacer, la historia de la metafísica, “[...] no disponemos de ningún lenguaje – de ninguna sintaxis y de ningún léxico – que sea ajeno a esta historia [...]”

(1989, p. 386). En este sentido nos vemos forzados a mantenernos más bien “cerca” las obras, buscando rupturas, límites *internos*, ya que *distancia* es una de las cosas que ya no podemos necesariamente obtener después del “acontecimiento” que Derrida ha señalado.

Al ver un cuadro de Twombly encontramos referencias a personajes o eventos históricos, a veces unas líneas de un poema, un fragmento de algún antiguo mito griego o romano. Roland Barthes describía la actitud que Twombly tenía hacia la cultura como: “[...] un estar a gusto, un recuerdo, una ironía, una postura, un gesto *dandy*.” (Barthes, 1986, p. 166); pero habría que entender esto en el sentido de que: “La esencia de un objeto tiene algo que ver con sus restos: no forzosamente con lo que queda después de que se ha usado, sino con lo que se *desecha* para el uso.” (p. 162) Una idea que podría tener cierta deuda con la noción de Walter Benjamin acerca de buscar la historia en lo rechazado, en los desechos. Aunque hay en la obra de Twombly algo muy fresco, vibrante, *vivo*, también se puede percibir un elemento de algo caído, algo fragmentario, algo que puede hacer pensar en *ruinas*. Esto lo vemos, por ejemplo, en como hay capas de pintura a menudo transparentándose a medias, revelando otras estructuras ocultas, subterráneas, debajo de la superficie. Es decir, este esfuerzo por pintar encima, por dejar que la pintura destruya y crea a la vez, podría recordar la construcción de una nueva estructura arquitectónica sobre los restos de algún edificio anterior, abandonado. De una manera similar los constantes juegos de palabras de *Finnegans Wake* (construidos entonces a base de su etimología, su sonido, pero también del aspecto visual en la página), tienen como consecuencia que las palabras se deshacen, se “tapan”, se esconden y reaparecen; una posibilidad destruye o incorpora a otra, pero solo momentáneamente, mientras vamos avanzando en el texto – y cada vez que eso sucede se abre una brecha. W.J.T. Mitchell explica acerca de lo que llama *imagen/texto*<sup>106</sup> (1994, p. 104): “La imagen/texto no es ni un método ni una garantía de descubrimiento histórico; se parece más a una abertura o

---

<sup>106</sup> Mitchell explica: “I will employ the typographic convention of the slash to designate “image/text” as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation.” (1994, p. 89, nota 9)

hendidura en la representación, un lugar donde la historia puede caer a través de las grietas.”<sup>107</sup> Esto lo entendemos aquí en parte como un método “materialista” de Joyce y de Twombly – quienes al prestar una atención tan minuciosa, tan *excesiva*, a los significantes, a lo manifiesto, a la superficie, al *recorrer el espacio de la escritura*, abren sitios de conflictos ocultos.

Con la obra de Twombly hacemos esto también; todos nosotros los espectadores recorreremos el espacio de la escritura al dejar que la mirada dé vueltas sobre la imagen. Para Mitchell (1994, p. 95): “El medio de la escritura deconstruye la posibilidad de una imagen pura o texto puro, junto con la oposición entre lo ‘literal’ (letras) y lo ‘figurativo’ (imágenes) de la que depende.”<sup>108</sup> Esto se señalaba anteriormente, desde la introducción, como la problemática del arte actual de separar de manera estable “obras” y “textos”. Para Mitchell este problema es aún más grande, al deshacer las categorías de “lo literal” y “lo figurativo” – esta distinción (entre otras cosas) siendo lo que posibilita separar “ficción” de “realidad”. Hayden White dice que lo metafórico se considera una *desviación* de lo literal, de “lo real” (White, 1978, p. 2): “Para los retóricos, los gramáticos, y los teóricos del lenguaje, los tropos son desviaciones del uso literal, convencional, o ‘correcto’ del lenguaje, desvíos en la locución ni sancionado por la costumbre, ni la lógica.” Pero, mantiene White, esto es una queja inútil, ya que “[...] trópicos es el proceso por el cual todo discurso constituye los objetos que pretende sólo describir de forma realista y analizar de forma objetiva.”<sup>109</sup> Si entendemos, entonces, lo metafórico como una desviación, una impureza, como “ficticio”, ¿estaríamos diciendo que la ficción engendra lo real? White escribe (1978, p. 47): “[...] debemos reconocer que *lo que constituye los*

---

<sup>107</sup> En original: “The image/text is neither a method nor a guarantee of historical discovery; it is more like an aperture or cleavage in representation, a place where history might slip through the cracks.”

<sup>108</sup> En original: “The medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the “literal” (letters) and the “figurative” (pictures) on which it depends.”

<sup>109</sup> En original: “For rhetoricians, grammarians, and language theorists, tropes are deviations from literal, conventional, or ‘proper’ language use, swerves in locution sanctioned neither by custom nor logic [...] tropics is the process by which all discourse *constitutes* the objects which it pretends only to describe realistically and to analyze objectively.”

*hechos mismos* es el problema que el historiador, tanto como el artista, ha tratado de resolver en la elección de la metáfora con la cual ordena su mundo, pasado, presente y futuro.”<sup>110</sup>

Esta *elección de metáfora* era lo que Robert Anton Wilson llamaba una elección de “modelo”, advirtiéndonos que no debemos confundir el modelo del mundo con el mundo en sí (Wilson, 1977, p. ii).

### **Escribiendo el mundo (apocalíptico).**

*Some people think  
That if they go too far  
They'll never get back  
To where the rest of them are  
I might be crazy  
But there's one thing I know  
You might be surprised  
At what you find when ya go!<sup>111</sup>  
-Frank Zappa, “A Token of My Extreme.”*

La idea de Roland Barthes que Twombly “[...] conserva el gesto de la escritura, no el producto.” (1986, p. 164), es fundamental para lo que se presentará más a detalle en las conclusiones de la presente investigación, pero antes hay que decir algo más del tema de la *escritura*. En la introducción citamos a Gerald L. Bruns, quien (a partir de ideas del escritor francés Blanchot) destacaba que: “Escribir, por otra parte, es irreductible a la noción de trabajo; es un modo de *désœuvrement*, falta de trabajo, cuya forma más característica es el fragmento [...]”; el fragmento siendo algo que es “[...] una suspensión o

---

<sup>110</sup> En original: “[...] we should recognize that *what constitutes the facts themselves* is the problem that the historian, like the artist, has tried to solve in the choice of metaphor by which he orders his world, past, present, and future.”

<sup>111</sup> *Joe's Garage* (1979). Traducción: Algunas personas piensan/Que si van demasiado lejos/Nunca podrán regresar/adonde los demás están/Tal vez estoy loco/Pero hay una cosa que sé/Te puedes quedar sorprendido/Por lo que encuentras al caminar!

interrupción de los movimientos discursivos que hacen posibles la formación de conceptos, significados, proposiciones, sistemas, narrativas, culturas y mundos.”<sup>112</sup> (Bruns, 2002, p. xi). El fragmento es la forma más típica de la escritura, lo cual significa que lo “esencial” de la escritura es su papel de apertura dentro de los sistemas del mundo. Esta idea es similar a la de Derrida de que el rastro es el fundamento del significado – lo cual equivalía a decir que no hay un fundamento del significado (su análisis de esto también tiene que ver con la escritura). Desde el mismo centro, lo que creeríamos fijo, natural, obvio, se abre el abismo del sinsentido.

Hablando de su obra en 1971, el compositor, músico y cineasta Frank Zappa comentaba (citado en: Watson, 1994, p. 217):

¿Sabes de Earth Works? Imagina las décadas y el montón de cosas sobre ellos sometidos a una extensa modificación conceptual del paisaje. Casas, oficinas. La gente vive allí y trabaja allí. Imagínate que podrías estar viviendo allí y trabajando allí sin siquiera saberlo. Ya sea que te lo puedas imaginar o no, eso es el asunto.<sup>113</sup>

Para Zappa esto era una manera de explicar que su interés era construir sus piezas a partir de lo que observaba a su alrededor. Pero esto, “lo que observaba”, no era algo “natural” “fijo” o “dado”, sino al contrario, un mundo artificial cuya artificialidad se había olvidado (o nunca entendido). Parece haber cierta resistencia en general a ver lo artificial; ejemplos de esto podemos ver en los noticieros todos los días – donde las bajas o alzas de la bolsa se presentan de la misma manera como el pronóstico del clima (como algo “natural”, algo que simplemente se acepta, igual que la lluvia). La relación aquí no debe de entenderse como “sencillamente” una oposición. Jean Baudrillard proponía que hay que entender a

---

<sup>112</sup>En original: “Writing, moreover, is irreducible to the concept of work; it is a mode of *désœuvrement*, worklessness, whose most characteristic form is the fragment [...] a suspension or interruption of the discursive movements that make possible the formation of concepts, meanings, propositions, systems, narratives, cultures, and worlds.”

<sup>113</sup>En original: “Do you know about Earth Works? Imagine the decades and the pile of stuff on them subjected to *extensive long-range conceptual landscape modification*. Houses, offices. People live there and work there. Imagine that *you* could be living there and working there and not even know it. Whether you can imagine it or not, that’s what the deal is.”

estas cosas como coartadas para lo real; Pone como un ejemplo a “Disneylandia”, sugiriendo que ésta “[...] existe para ocultar que es el país ‘real’, toda la América ‘real’, una Disneylandia [...]”, y sigue “ Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real [...] es un mecanismo de disuasión puesto en funcionamiento para regenerar a contrapelo la ficción de lo real.” (Baudrillard, 1978, p. 30-31)

De esta forma vemos como “lo real” y “lo ficticio” no se pueden separar de forma absoluta. Pero, sin tener que adoptar el modelo de Baudrillard del mundo como simulacro, podemos cuestionar la manera de cómo nos relacionamos con lo artificial de lo que nos rodea. Esto no necesariamente solo como una profunda duda filosófica-existencial, sino también en el sentido más humilde, concreto y cotidiano. Por ejemplo, remover el pasto que crece a través de las grietas en las banquetas es también un trabajo heroico de defender a la civilización humana tal como la conocemos. Tanto en el sentido concreto (de posibilitar cualquier tipo de viaje o transporte de manera eficaz), como de manera simbólica; una imagen de cualquier construcción con vegetación saliendo de manera descontrolada puede llevar al pensamiento incluso hacía la idea del Apocalipsis.

El Apocalipsis es el fin, pero específicamente el fin como revelación<sup>114</sup>, como “el quitar el velo” para descubrir la razón, el orden, “la esencia” detrás de todo. Derrida propone que podemos entender el pensamiento metafísico occidental tradicional guiado por esta idea; en especial en relación con la mitología cristiana, que subyace mucho de lo que entendemos por “conclusiones”, “fines”, y “metas” en general (Nealon, 1993, p. 79-82). Pero, asevera, nuestra época, la época de la bomba atómica, la época después de Auschwitz e Hiroshima, es la época de un posible *Apocalipsis sin revelación*. En ese sentido es necesario repensar todo lo que entendemos como fines o metas, lo cual significa repensar la manera de cómo estructuramos un discurso.

---

<sup>114</sup> Apocalipsis significa “revelación” en griego.

He argumentado, entonces, que el Arte moderno y contemporáneo tiene una deuda inevitable con ciertos aspectos de la idea de “alienación”, en un intento de poder así ubicar en un contexto más grande mi propia situación actual como extranjero. Se proponía, en la introducción al presente capítulo, que lo que se pierde se puede entender (por lo menos en parte) como “afecto”. Pero no se debe de entender al “afecto” como algo natural o inmediato (lo cual se señalaba con los ejemplos). Para volver a citar a Bruce Fink (2004, p. 52):

Así como un lenguaje afecta a lo que uno percibe, y al igual que uno a veces tiene que aprender o inventar un nuevo lenguaje para percibir de manera diferente, un lenguaje afecta a lo que uno siente, y diferentes idiomas le permiten a uno sentir cosas diferentes y a somatizar de diferentes maneras: Cada idioma tiene su propia sintomatología.<sup>115</sup>

Es decir, afecto (emociones) no existe en un espacio neutral, libre, alejado de lo cultural o social, sino se ve en todo momento mediado a través de simbolismo. En ese sentido podemos hablar de una emoción, de afecto, como una acumulación de representaciones. Mediante un nuevo simbolismo se puede entonces reestructurar la percepción, y llegar a sentir de manera distinta, sentir algo nuevo.

---

<sup>115</sup> En original: “Just as a language colors what one perceives, and just as one sometimes needs to learn or invent a new language to perceive differently, a language colors what one feels, and different languages allow one to feel different things and to somatize in different ways: Each language has its own symptomatology.”

# **NON SERVIAM**

## **(“CONCLUSIÓN”)**



## Creando lugares.

*Jag sjunger som jag vill!*  
- KSMB<sup>118</sup> "En slemmig torsk".

Cada vez que pintas un cuadro te posicionas en función al campo de la pintura, y del arte. Lo haces de manera premeditada, con amplios conocimientos (técnicos y teóricos) de la materia, o lo haces de manera inconsciente, dejándote ubicar, más que ubicándote tu mismo. Habría que entenderlo en múltiples y sobrepuestos sentidos; incluye consideraciones de tipo temático (¿Qué pintas?: paisajes, retratos, algo no-figurativo, etc.), técnico (¿Cómo pintas?: óleo, acrílico, acuarela, etc.), es decir consideraciones "formales", pero también se relaciona con elementos sociales y económicos, como por ejemplo los del mercado del arte (¿Dónde expones? ¿En cuánto vendes? ¿Cuántos asistentes tienes en tu taller?). Esta ubicación sería, por lo menos en parte, tu identidad como pintor, como artista. Y es muy importante destacar que, como explica Samuel R. Delany, realmente no existe la opción de negarse a esto (Delany, 2005, p. 304):

[...] Precisamente cuando uno dice, "No soy parte de," uno está más atrapado de su identidad, más paralizado y más limitado por la sociedad, y es una señal de haberse dado por vencido, de haberse rendido; que uno específicamente *no* está en condición de libertad – sino de atrapado. Decir "no soy parte de" es *muy* diferente de decir, "ya que *soy* parte, no participaré de *esa* manera. La primera es una ilusión. La segunda es poder.<sup>119</sup>

Lo que Delany está señalando aquí es, en primer lugar, que la posición del "rebelde", de quién no quiere participar en "el sistema", es una ilusión. Pero también nos hace ver que "participar" no es algo simple, no se trata de una situación que se puede reducir, de

---

<sup>118</sup> *Aktion* (1980). Traducción: *Yo canto como yo quiero*.

<sup>119</sup> En original: "[...] precisely when one says, "I am not a part," one is most trapped by one's identity, most paralyzed and most limited by the greater society, and that is a sign one has given up, given in; that one is precisely *not* in a condition of freedom – but of entrapment. Saying, "I am not a part" is *very* different from saying, "Because I *am* a part, I will not participate in *that* manner." The first is delusion. The second is power."

manera dualista, a las opciones de participar / no participar, sino que se trata de *cómo eliges participar*.

Esta tesis ha sido, más que nada, un intento de hacer eso, de posicionar mi producción artística, de elegir cómo quiero participar. Pero, no en el sentido de presentar una idea para su consumo o rechazo, sino en la manera de cómo se ha representado ideas a través del texto (y en su relación de la obra que he producido).

El contexto actual, en el cual estamos participando, es de una sociedad capitalista donde: “Capital financiero no crea tanto consumidores como productores – todos nosotros, quienes seamos, tenemos que producir y modular valor constantemente. Todo es un mercado.”<sup>120</sup> (Nealon, 2008, p. 66). Si pensamos que en este tipo de contexto el arte se reduce a un mero objeto de consumo, a mercancía nada más, surge la duda acerca de cómo proseguir. No hay un lugar fuera del “sistema”, y este mismo “sistema” necesita más de todo, lo que significa que el arte, aún si intenta criticar el trabajo de decoración y entretenimiento al cual se ve reducido, tiende a volverse, aun *en su intento de criticar*, más entretenimiento para el sistema, otra pieza más del *espectáculo*<sup>121</sup>. Entonces, ¿cómo trabajar de tal manera que no desapareces fuera de lo que hay, pero tampoco participas reforzando un sistema que no es de tu agrado? Lo tortuoso de esta tesis es un intento de imaginar – crear – una posibilidad, insertándose en los márgenes y desde dentro forjar un espacio, aunque sea temporal, para *otro tipo de trabajo*. Algo que solo parece posible a través de cierta resistencia, cierta dificultad, cierta *opacidad*.

---

<sup>120</sup> En original: “Finance capital creates not so much *consumers* as it does *producers* – all of us, whoever we might be, have to produce and consistently modulate value. Everything is a market.”

<sup>121</sup> De la manera de cómo, por ejemplo, las protestas violentas de “altermundistas” fuera de los foros económicos (o eventos similares) se vuelven entretenidas imágenes y *así venden publicidad* para los noticieros.

## Terminando.

*There's not much element of conscious choice, you know. One tends to follow one's obsessions, hunches. It's all laid down years in advance.*<sup>122</sup>

-J.G. Ballard

Ocupado con preguntas de inicios, es de manera *dolorosamente* arbitraria que el investigador se ve obligado a “dar por sentado” ciertos conocimientos, cierta información, ciertas conclusiones; ya que *cualquier* discurso sería imposible, si se tuviera que rendir cuentas completas de sus cimientos (si para hablar de un dibujo tuviéramos que explicar la historia completa del arte). Una de las ideas que no hemos más desarrollado, pero que es parte de los cimientos (una parte “fundamental”) de la presente investigación, es de una situación de “exceso de información”. Parece muy problemático que el conocimiento del arte (artes visuales, literatura, música, cine, etc.) que he adquirido, haya llegado de manera tan azarosa y arbitraria (claro que he estado buscando más en ciertas direcciones que en otras, pero eso no cambia sustancialmente este hecho). Es menester entender el mismo entendimiento (del arte) a la luz de este hecho. Roland Barthes, hablando del exceso de información en la obra literaria dice (Barthes, 1980, p. 7-8):

[...] frente al texto plural el olvido de un sentido no puede ser recibido como una falta. ¿Olvidar en relación a qué? ¿Cuál es la *suma* del texto? [...] El olvido de los sentidos no es cosa de excusas, un desgraciado error de ejecución: es un valor afirmativo, una manera de afirmar la irresponsabilidad del texto [...]

¿Cuál es la *suma* del arte? ¿Cómo entender una obra, si su contexto no se conoce de manera completa? ¿De qué manera proseguir?

Otra necesidad que se señalaba desde el inicio era aclarar algo de la complicada relación entre arte y crítica, más específicamente: ¿Cómo se supone que el artista debe de hablar

---

<sup>122</sup> Citado en: Sinclair, 1999, p. 86. Traducción: “No hay mucho en cuanto a una elección consciente, sabes. Uno tiende a seguir sus obsesiones, corazonadas. Todo está encaminado con años de antelación.”

de su propia obra? Esto siendo un problema que surge en especial en la situación de la universidad, donde, como alumno, invariablemente uno se ve en la necesidad de explicar (o, incluso, de *justificar*) la producción plástica. No me parece interesante (o siquiera coherente) la noción del mismo artista intentando “explicar”, o “interpretar” su obra – esa actividad es para el espectador (y entonces la “interpretación” del artista sería solo posible si se posiciona como espectador de su propia producción, lo cual elimina todo sentido de la actividad – parece más interesante ver la actividad de “interpretación” que hace el artista de su propia obra *como la siguiente pieza que decide crear*). David Lynch lo explica de manera clara (2005, p. 288):

Me encanta que la gente lo analice pero no necesitan que le ayude. Eso es lo hermoso, solucionar cosas como un detective. Decirles les roba de la alegría de *pensarlo y sentirlo* y llegar a una conclusión.<sup>123</sup> [La cursiva es nuestra]

Pero, entonces, si el artista no debe (no puede) “interpretar” (en el sentido convencional) su obra, ¿Qué puede decir?

Esta tesis representa un intento de pensar de manera sistemática, seria, sostenida, acerca del arte en general y de mi propia producción como artista. Mirar lo que hago, y lo que me interesa en el arte, e intentar “recorrer el espacio” de las obras. Es decir, *mi* respuesta a la pregunta arriba es el *cómo* he escrito esta tesis. En todo momento, todo lo que es esta tesis, trata de mi obra, de mi trabajo, de mi propio proceso de producción. Existe obviamente también la necesidad de mantenerse lo más cerca posible al “estilo académico” de presentación para que no afecte la posibilidad de la aceptación de la tesis *como* tesis (pero cada tesis expande y aumenta un poco lo que se entiende como este “estilo”).

---

<sup>123</sup> En original: “I love people analyzing it but they don’t need me to help them out. That’s the beautiful thing, to figure things out as a detective. Telling them robs them of the joy of thinking it through and *feeling* it through and coming to a conclusion.”

Un aspecto fundamental (quizás el más importante), de la investigación dentro de un sistema académico es *la conclusión*. Se tiende incluso en general a favorecer la investigación aplicada, dedicada a resolver problemas específicos (lo cual genera una conclusión, y *una ganancia*, específica). Cuando Immanuel Kant en su libro *Critica del juicio* intentó definir lo que es el arte “en general” destacaba que hay que considerarlo “[...] como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como juego, es decir, como ocupación que es en sí misma agradable [...]”, y pone como contraste a un “oficio”, que sería una “[...] ocupación que en sí misma es desagradable (fatigosa) y que solo es atractiva por su efecto (v. gr., la ganancia [...])” (Kant, 1999, p. 276-277). Esto es entonces el arte *para el artista* como una *actividad*, como algo que realmente no se puede entender desde el punto de vista de metas y fines; y la misma obra de arte, el resultado de esta actividad, no sería más que un producto “accidental” extra, una (s)obra. Roland Barthes escribe que (1986, p. 164): “El artista [...] es por su estatuto un realizador de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él.” Es decir, la actividad a fuerza tiene un resultado, pero el artista no se relaciona con este resultado (su actividad creadora no está relacionada) de la forma acostumbrada de otros tipos de actividades o discursos (ciencia, economía, guerra, etc.). Un gesto, dice Barthes, es “[...] algo así como el *suplemento* de un acto [donde] queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión.” (1986, p. 164 [la cursiva es nuestra]). Esto no debe de entenderse como una explicación metafísica, ahistórica, de “la esencia del arte”, sino como la descripción de *una estrategia* posible en cierto tipo de contexto social e histórico.

Sin embargo, habría que ver esta descripción a la luz de un entendimiento del concepto del “marco”: “La cosa más importante en el arte es **el marco**. Para la pintura: literalmente; para otras formas de arte: figurativamente – porque sin este aparato humilde, no puedes

saber dónde *El Arte* termina y *El Mundo Real* empieza” (Zappa, 1989, p. 140)<sup>124</sup>. La libertad y la autonomía del arte existe dentro de cierto contexto específico, y dentro de este contexto lo podemos aceptar. Lo más importante es el fin y la meta, *el límite*, porque sin este límite no podemos siquiera hablar de que el arte existe. Exponer y examinar a la vez *lo necesario* y *lo arbitrario* de este marco ha sido parte de la labor de esta investigación. Hablando de crítica literaria, Hayden White explica (1978, p. 89):

Tampoco es inusual para los teóricos de la literatura, cuando hablan de "contexto" de una obra literaria, suponer que este contexto – el “entorno histórico” – tiene una concreción y accesibilidad que la obra en sí nunca puede tener, como si fuese más fácil percibir la realidad de un mundo pasado, ensamblado a partir de un millar de documentos históricos que lo es sondear las profundidades de una única obra literaria que está presente para el crítico que la estudia.<sup>125</sup>

No podemos ignorar la realidad del contexto específico (histórico, social, político, económico, etc.) de una obra (de literatura o de artes visuales, o música, danza, teatro, etc.) – aunque, esto no significa, necesariamente, que tenemos que anteponer el contexto de su *creación*, al contexto de su *apreciación*. Asimismo no debemos pensar que ese contexto es de alguna manera *anterior* a ni *más accesible* que la misma obra.

No se trata ahora de unir esto, *todo esto*, estos fragmentos, de manera ecléctica, para crear un nuevo modelo fijo, una *totalidad* nueva y “mejorada”. Son ideas “encontradas” que quedan como fragmentos, que siempre se tienen que repensar para cada nueva situación. Se sobreponen, y mezclan (como en un retrato cubista), y vemos una imagen más grande

---

<sup>124</sup> En original: “The most important thing in art is **The Frame**. For painting: literally; for other arts: figuratively – because without this humble appliance, you can’t **know** where *The Art* stops and *The Real World* begins.” Con esta cita estamos declarando nuestra intención de no tomar en cuenta *aquí y ahora*, para esta discusión del “marco”, el libro *La verdad en pintura* de Jacques Derrida.

<sup>125</sup> En original: “Nor is it unusual for literary theorists, when they are speaking about the “context” of a literary work, to suppose that this context – the “historical milieu” – has a concreteness and accessibility that the work itself can never have, as if it were easier to perceive the reality of a past world put together from a thousand historical documents than it is to probe the depths of a single literary work that is present to the critic studying it.”

salir, pero en ningún momento dejamos de estar conscientes de la existencia de los fragmentos *como* fragmentos.

### **Erisictón se come**

*With regard to how you think about your work, avoid at all cost coming to conclusions.*  
-Alan Moore<sup>126</sup>

Terry Eagleton escribe acerca de lo “ideológico” (Eagleton, 2007, p. 137):

Una problemática ideológica se mueve en torno a ciertos silencios y omisiones elocuentes; y es construida de manera que las preguntas que se pueden hacer dentro de ella ya presuponen ciertos tipos de respuestas. Su estructura fundamental es, pues, cerrado, circular y se auto-confirma: donde quiera que uno se mueve dentro de ella, uno siempre será al final devuelto a lo que se conoce con seguridad, de lo cual lo desconocido es meramente una extensión o repetición.<sup>127</sup>

Esto, el solo aceptar lo nuevo como una extensión de lo viejo, es un problema que no necesariamente se puede *evitar*. Creer poder “evitar” el problema implica creer en la posibilidad de un espacio “fuera del sistema” (desde donde sería visible en su totalidad) y un progreso lineal sin complicaciones; lo cual sería ser cómplice con “la productividad” en el sentido de *lo útil* desde el punto de vista capitalista, de ver a todo como herramienta, instrumento, para la creación de *ganancia*. La estrategia que se ha usado a través de este texto ha sido (más que intentar “esquivarlo”) de enfatizarlo, o exagerarlo, pretendiendo así llegar a causar un corto-circuito, lograr una especie de implosión. Esto mediante un exceso de posibilidades interpretativas, un exceso de “fondo” (suelo, fundamento) – en

---

<sup>126</sup> Moore (2010), p. 47. Traducción: “Con respecto a la forma de cómo piensas acerca de tu trabajo, evite a toda costa llegar a conclusiones.”

<sup>127</sup> En original: “An ideological problematic turns around certain eloquent silences and elisions; and it is so constructed that the questions which are posable within it already presuppose certain kinds of answer. Its fundamental structure is thus closed, circular and self-confirming: wherever one moves within it, one will always be ultimately returned to what is securely known, of which what is unknown is merely an extension or repetition.”

cierto sentido no he hecho más que intentar fundamentar lo que he hecho con lo que he hecho; El texto intenta ser su propia justificación. El personaje mitológico “Erisictón” (quien aparece en el libro VIII de *Las Metamorfosis* de Ovidio), termina comiéndose a sí mismo, disminuyendo a la vez de que “se nutre”. Esto es el sentir que puede despertar el trabajo de “investigación teórica” sobre la propia obra para el artista; el trabajo creativo se vuelve el pretexto de unas reflexiones teóricas, que a su vez tienen que fundamentar un producción plástica. Una situación imposible, una situación de estar comiéndose uno mismo, y cada paso que pretende movernos hacía fuera, hacía un enfrentamiento con “un mundo exterior”, nos lleva, en un movimiento en espiral, más hacía dentro. ¿Cuál puede entonces ser la totalidad, la conclusión? En *La Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer escribían (1994, p. 290): “[...] ser incompleto y saberlo es también la señal del pensamiento, y justamente de ese pensamiento con el que vale la pena morir.”

## Después de la conclusión.

Hacer una conclusión es volver a decir lo que decías, decirlo de nuevo, decirlo otra vez. Empecé proponiendo usar las obras como punto de partida; el arte iba a ser *el hogar*, el origen, el cimiento para esta tesis (y, ¿nos hemos realmente movido de ahí?). Pero durante estas páginas he usado mucha “teoría” para explicarlo. Entonces, ¿he fracasado? Esto nos regresa de manera apostrófica al principio del texto. Lo “apostrófico” es *una estrategia creada, inventada, para la presente investigación*; hecha de fragmentos – de ideas, obras, bromas – encontrados en el camino, forzados a servir para fines que nunca tuvo que ver con lo que era su uso original, su *origen*. A partir de esta estrategia hice todo esto, escribí todas estas páginas. Así que, tal vez eso es lo que es (para mí, en esta situación, justo ahora, algo que sería posiblemente útil llamar) “arte”.

Esto es mi respuesta a la situación específica en la cual me encuentro a la hora de elaborar este proyecto de investigación. Esta situación va a cambiar, pero pienso que las reflexiones expuestas durante el transcurso del texto sirven en un sentido general de introducción a cuestiones más grandes (la relación entre el arte y la alienación, la globalización, el mercado, etc.). He intentado hacer conexiones, que no he visto a otras personas hacer, entre estos temas que pienso son de suma importancia para el arte hoy en día, y la intención es que este texto sirva de ejemplo, “[...] no para *copiarlo*, sino para *seguirlo*” (Kant, 1999, p. 280).

¿Cuándo terminar? ¿Dónde terminar? ¿Cómo terminar?

## APENDICE 1

### DESPUES DE “DESPUES DE LA CONCLUSION”.

*Breve comentario acerca de la producción plástica*

## Introducción

A continuación se hará una referencia breve a la obra que se ha creado como parte de la investigación. En este proyecto la problemática de *cómo* se intenta lidiar con antecedentes e influencias es uno de los ejes centrales, y no se considera entonces propicio recapitular lo que se argumentado en el texto de la tesis. Las referencias a otras obras no se van a explicar aquí, ya que semejante tarea sería lo opuesto a lo que estamos argumentando.

### El “Proyecto Erisictón”

Aunque desde siempre los artistas plásticos han encontrado inspiración fuera del mismo campo del arte, en la música, el teatro, la literatura, etc., desde las vanguardias al principio del siglo XX, estos mismos límites entre un campo y otro han perdido importancia. En un sentido concreto, *práctico*, artistas hoy día encuentran poca razón para diferenciar entre los diversos campos de la cultura. Esto es también una manera de integrar el arte en la vida de una manera más directa, tal como este proyecto en su origen hablaba del Arte como un posible hogar<sup>128</sup> – es decir, punto de inicio (con *todo* lo que eso implica...).

Esto tiene como efecto que la obra que he producido como resultado de la investigación tiene la característica de collage<sup>129</sup>; es decir, consiste de muchos diferentes tipos de técnicas, formatos etc. Y lo que ha resultado ser la pieza que lo “unifica” es un película – justo por ser una forma que en sí integra de manera “natural” imágenes (fotos, video,

---

<sup>128</sup> Aunque los detalles carecen de importancia para todos menos el presente autor, con tal de evitar malos entendidos, vale la pena señalar que a partir de este proyecto *la vida ha cambiado por completo*.

<sup>129</sup> El concepto de Frank Zappa “cosmic debris” (= escombros cósmicos) es útil en este sentido. Reúne el concepto de constelación de Benjamin, con “Every man and woman is a star” de Crowley, sin darle ese aire de algo demasiado refinado, elegante, con “clase”... es solo un montón de basura...

dibujos, etc.), sonidos, música, palabras etc.<sup>130</sup> Esta no necesariamente le resta importancia a piezas individuales (dibujos, poemas, música) *como* piezas individuales, aunque se ven forzadas a jugar un papel semi-narrativo dentro de una construcción de ficción.

De esta manera podemos enfatizar los aspectos de constelación, de la importancia de la ubicación, de los vínculos (como ha sido el tema del texto de la tesis – los dos pueden enriquecerse mutuamente – lo cual también es la referencia al auto-cannibalismo...). Todo esto, pensamos, muestra las deudas con diversas áreas de conocimiento<sup>131</sup> (filosofía, sociología, psicoanálisis, etc.), pero el conjunto – *todo esto* – no sería posible más que en el Arte.

Simplemente denominado “Proyecto Erisictón”<sup>132</sup> la parte de la producción plástica de la presente investigación abarca varias técnicas y medios: dibujo, pintura, video, foto, música, etc. Empezó de manera sencilla a través del trabajo en el taller de pintura con el pleno apoyo de tres maestros que han mejorado de muchas maneras este trabajo: Eduardo Ortiz Vera, Luis René Alba, y Arturo Miranda. Aunque los resultados al principio fueron alentadores, se notaba una falta de dirección; La producción carecía de cohesión, y había un interés en poder lograr centrarla de alguna manera. Como conceptos de “centro” se cuestionaban a través en la investigación, había que ver de qué manera se podría trabajar esto a nivel de obra de Arte. En un momento dado se logró encaminar hacia un (primer y temporal) punto final: Una película basada en la tesis, que a su vez se basa en las

---

<sup>130</sup> El proyecto no se considera terminado más que en el sentido estrictamente académico. Ya hay dos grandes nuevas obras planeadas como “continuación” de lo que hasta ahora se ha hecho (una “novela gráfica” basado en la película, y una corta novela basada ésta).

<sup>131</sup> Y además constituye un intento de unir la mayor parte posible de todas las influencias que me son importantes en mi vida como artista (que entonces no se puede separar de manera absoluta de la vida en general), esto es, personas como Hunter S Thompson, Takeshi Kitano, Jeffrey Nealon, Charlie Kaufman, Frank Zappa, Cy Twombly, David Lynch, Sun Ra, Aleister Crowley, etc., pero también eventos importantes de mi vida (viajes, personas), el hecho de haber estudiado latín, griego clásico, y japonés, aparte de estética, arte y literatura, y frases, citas, sonidos, palabras, que por alguna razón se han quedado en mi memoria. Todos esos escombros...

<sup>132</sup> O “Erysichthon Project”, en el caso de su presentación inglés.

preguntas y dudas que el trabajo plástico despertaba: *La versión cinematográfica*<sup>133</sup> de la misma tesis, adaptada para la pantalla por John Lundberg. De esta forma se lograba un primer paso hacía una diseminación del concepto de centro, u origen, del trabajo, y se iniciaba un trabajo laberíntico<sup>134</sup>.

## Ilustración

Se incluye aquí una parte del primer borrador del guión para la película “Cocinando con Erisictón”. Esta escena toma lugar al final de la película, después del violento enlace de la “historia principal”. Los dos personajes de esta escena – identificados en el guión como JP (o a veces, como Ruach o J3) y Sobek – que han hecho de narradores durante la película, se encuentran en una oscura caverna, intentando por última vez establecer parámetros fundamentales para entender los eventos anteriores.

(Nota: La escena ha sido eliminado en las siguientes versiones del guión; remplazada por un breve montaje de imágenes de paisajes acompañado por una pieza musical, compuesta por mí especialmente para dicha secuencia).

---

<sup>133</sup> O, más bien “videográfica” – una necesidad económica y práctica.

<sup>134</sup> Importante señalar que el laberinto, tal como se conoce originalmente, tendía hacía un forma sencilla de espiral (lo cual lo vincula con el método *apostrofico*), y está posiblemente relacionado con los misterios eleusinos, a los cuales el ocultismo modernista (Aleister Crowley) hace referencia.

## ***Cocinando con Erisictón.***

Un guión de  
John Lundberg

Basado en la tesis de maestría “Cocinando con Erisictón” de John Lundberg  
(*MS, sin publicar*)

### **INT. Caverna oscura. Noche.**

*Gotas de agua brillan en la oscuridad de una enorme caverna. Estalactitas y estalagmitas secciona el espacio en finas rodajas verticales. En una pequeña piedra se encuentran sentados dos figuras: Un hombre con lentes, vestido de traje negro, y un cocodrilo. A su alrededor, a la luz de dos viejas lámparas, hay botellas vacías, libros, revistas, cintas VHS, unas butacas de un cine, pedazos de seda roja, y a sus pies una vieja grabadora (“reel-to-reel”). Durante la escena se escuchan ruidos de alguien cavando a lo lejos, tráfico, animales, un poco de música de vez en cuando.*

JP/Ruach/J3 (hombre): Hrm.

Sobek (Cocodrilo): ¿Si?

JP: Nada.

Sobek: ¿Hrm?

*Se entrevé el cielo nocturno por un momento, como si se transparentara la caverna.*

JP: Es que... Que estamos aquí, al final, en el final.

Sobek: Al final. Si.

JP: Estoy pensando en todo lo que hemos visto hoy.

*Sobek afila sus uñas, escuchando.*

JP: ¿Qué pasó, realmente?

*Sobek presta más atención a sus uñas.*

JP: O es que lo que importa es ¿Qué significa lo que pasó?

*Se oyen coches fuera de la caverna.*

Sobek: ¿Estás intentando resumir?

JP: No.

Sobek: ¿Extraer la moraleja?

JP: No creo que haya sido ese tipo de historia. Solo quiero poder decir algo, aquí, después del final. Algún tipo de... ¿conclusión?

Sobek: ¿Cómo una explosión?

JP: ¿Perdón?

Sobek: Toda película termina con una gran explosión, ¿no? La explosión resuelve todo. La explosión es la revelación de la verdad de la historia.

JP: Pero eso significaría que toda historia se podría resumir a ser solo el contenedor, el vehículo, de una verdad. ¿Es eso realmente nuestra única opción?

Dejar que la filosofía subyugue al Arte de esa manera... Para que se hubiera molestado a inventar personajes, diálogos, eventos, fiestas, peleas, malos entendidos, si solo querría hacernos llegar un mensaje.

*Esta última palabra escupida con todo el desprecio de una vida. Sobek mira a JP.*

*Un pequeño pájaro azul y rojo se sienta encima de una estalagmita.*

Sobek: ¿Estas defendiendo la autonomía de la anécdota?

JP: No. Estoy intentando entender que significa llegar al final.

Sobek: ¿Morir?

JP: En parte. Pero es más. Hemos visto la búsqueda desesperada de un hombre por encontrar el sentido de su vida, solo para entender que no es algo que se encuentra, sino algo que se crea; que crearlo es encontrarlo.

Sobek: ¿Eso fue lo que vimos? Pero, ¡eso es tan banal!

JP: Por supuesto. La vida es banal. La muerte es banal. El sexo, el Arte, todo es banal.

Sobek: Yo no soy banal. Soy un dios.

JP: Si. Pero no eres real.

*Sobek crece un poco y sus dientes se ven más blancos y afilados. El pájaro se aleja volando.*

Sobek: No seas ingenuo. Tú tampoco. Además, aunque no somos reales no significa que no existimos. Recuerda lo que Kuze te dijo en el puerto de Niihama.

JP: Y tu acuérdate de Kurtz.

*Sobek sonríe. Decenas de dientes afilados brillan en la luz tenue de la gruta.*

Sobek: ...Como bien sabes que “el sacrificio” está abrogado, otra vez más, entonces: La muerte.

JP: No. Es más. Es un punto fijo desde donde mirar hacia atrás. Es un punto de vista. Pero un punto de vista que está dentro de la misma estructura. Parcial, como todo punto de vista. Pero... privilegiado.

Sobek: ¿Por qué?

JP: Porque el pensamiento occidental sigue presa de una estructura apocalíptica de la verdad. Por el efecto teleológico.

Sobek: Por tradición, entonces.

JP: Mhm. Prefiero “por sedimentación.”

Sobek: Estamos solo dando vueltas sobre lo mismo.

JP: De eso se trata. El espiral es el método apostrófico, el bricolage, el proceso de individuación, la creación de tu verdadera voluntad, el espacio-tiempo curvo...

Sobek: ¿Nada termina? ¿El eterno retorno?

JP: No estoy hablando de regresar. No puedes regresar.

Sobek: ¿Heráclito?

JP: No puedes regresar, pero a la vez no puedes hacer otra cosa más que intentarlo.

Sobek (cansado): Solo hablas de ti mismo.

JP (molesto): Todos solo hablan de sí mismos.

Sobek: ...sigues...

JP: Hrm. ¿Será entonces que la llegada es la conclusión, lo cual posibilita que le veamos sentido al viaje, aunque en si la llegada no “es” el sentido del viaje?

Sobek: Mezclas tus metáforas demasiado...

JP: Además – acuérdate – la obra es inevitable. En el momento de creación hay una claridad absoluta – si de veras estás trabajando de manera honesta. Una claridad cegadora. Tan fuerte que no hasta cierto tiempo puedes darte cuenta tú mismo de lo que hiciste, y aprender de ti mismo, entenderte mejor, es decir integrarte mejor como individuo. Lo que nunca nadie dijo, pero que sin embargo se dijo, lo que fue un error, pero que insta una verdad más grande: “el arte te puede definir”...

*Sobek hojea una copia de la tesis “Cocinando con Erisictón”.*

Sobek: En algún momento alguien tiene que comer algo...

JP: ¡Ah! Sí. Pero no hasta saber porque...

Sobek: Todo es “pensar”, “entender”, “saber”, ¿verdad?

JP: Ehr. Eso soy.

*Sobek lo mira con incredulidad.*

JP: Es algo que hago, y ya. No tiene que ver con nada más. No con placer, no con dolor, expresión, trabajo, diversión... Es algo que se hace. Solo algo que se hace, porque no queda de otra. Joyce le dijo a Frazer: “Escribo”. Todos siempre ya son exactamente lo que quieren ser, aunque no lo entiendan. Haz o no hagas. No hay “intentar”. Es verdad... es verdad... Me preocuparía que esto fuera algún tipo de enfermedad mental, si no fuese porque solo soy una marioneta, no tengo mente como para enfermar. Y además todos son unos pinches locos. Todos.

*JP señala hacía la cámara, hacía el espectador.*

JP: Todos. Pinches locos.

Sobek: Todos son todos.

JP (*murmurando*): La red es vasta.

Sobek: Si. Es lo que digo. Por supuesto que te ofende a ti que el mundo no está funcionando según tu lógica y tu racionalidad. Pero, ¡Mírate! ¡Estás hablando con un dios cocodrilo egipcio en una caverna metafórica!

*JP se llena de luz. Destrozado, se ilumina. Sobek lo mira con alegría.*

Sobek: Estamos solo dando vueltas. ¿Qué significa todo esto?

JP (*sonriendo*): No te lo puedo decir.

Sobek (*sonriendo*): ¿por qué?

JP: Porque solo tú sabes la respuesta.

*Sobek se ríe.*

Sobek: Por fin entiendes...

*Un pequeño sol se enciende sobre la cabeza de Sobek.*

JP (riéndose): Soy un poco lento, pero, si, ahora por fin---

*Sebok se inclina hacia abajo y apaga la grabadora "reel-to-reel". Todo el sonido - tráfico, animales, música, diálogo - desaparece. Cae un silencio absoluto. JP sigue hablando, parece concluir su frase, pero no se escucha nada. Sobek se come a JP.*

*Fin.*

## APENDICE 2

### DESPUES DE “DESPUES DE DESPUES DE LA CONCLUSION”.

*“One more time for the World!”*

Incluimos aquí una entrevista que podrá ayudar a enriquecer el texto de la tesis al dar algo de contexto.

### ***“One more time for the World!”***

(Entrevista con John Lundberg, para la revista digital *ArtOff*, sin publicar)

*John Lundberg, artista sueco exiliado, lleva trabajando en un proyecto llamado “Cocinando con Erisictón” desde 2008. Pudimos platicar con él un domingo por la tarde en diciembre de 2010, navegando el Nilo en un pequeño barco. (La entrevista no ha sido editada, pero por petición de Lundberg hemos hecho unos cambios en la puntuación, para aclarar ciertos pasajes.)*

ArtOff (AO): ¿Cuál ha sido su meta para este proyecto?

John Lundberg (JL): Lo que he querido hacer es describir un espacio para el arte que en cierto sentido es de pura exterioridad – que carece de la “profundidad”, típica de una indagación del tipo heurístico, fenomenológico, etc. Es decir, donde el sujeto – persona, individuo, artista – no puede verse como fuente y origen de significado, sino, más bien como, en sí, un producto, *reificación*, de su relación con diversos efectos del poder. Donde podemos ver como productiva una visión del arte como historia del arte como arte. Nosotros a la deriva en un mar de posibilidades, un mar de fragmentos cuya superficie no podemos nunca lograr ver en su totalidad.

AO: ¿Todo esto hecho en el contexto de una maestría?

JL: Efectivamente. En la academia de San Carlos, en la UNAM. Una parte importante de las razones para este proyecto es el haber trabajado como profesor en una universidad diferente, y ahora haber estado de nuevo de estudiante – una experiencia difícil...

AO: ¿Puedes elaborar...?

JL: Tiene que ver con aspectos de la relación entre texto (crítica, interpretación) y obra, por un lado, y por el otro con la manera de cómo se puede relacionar el artista con su propia obra. Es un intento de localizar ese punto donde se encuentran estos factores o

actividades. Cosa que, si se va a poder apreciar en su sentido radical, implica proseguir *de manera diferente*. Enfatizar en todo momento actividad – corriendo, viajando, moviéndose como tiburón hacía adelante – que solo tiene como resultado a ideas o conceptos en un sentido de sedimentación (o cristalización, como en “The Crystal World” de Ballard). Si no aceptamos la existencia de un punto privilegiado desde donde poder hablar, se dificultan cuestiones de poder y jerarquías, uno es en todo momento cómplice, y *obligas al lector a serlo también*.

AO: ¿Siguiendo entonces a Foucault en el análisis del poder?

JL: A grandes rasgos, si. Pero no es una tesis de filosofía, ni de política, etc. Foucault, Barthes, Derrida, Preziosi, Crowley, Ballard y otros son guías. Se trata de trazar un camino a través de los escombros que son mi pasado, mis conocimientos, mi producción – teórica y práctica, aunque la separación se hace dudosa. Siguiendo a Benjamin, podríamos decir que se trata de establecer una *constelación*. Lo cual no abre la posibilidad de *seguir* exactamente mi pensamiento (eso requiere leer todo lo que he leído, ver las mismas obras – vivir mi vida, realmente), un monstruo a lo Frankenstein, hecho de las piezas que se podía encontrar por allí... Lo que intento establecer son límites, pero desde dentro, desde la imposibilidad de un conocimiento totalizadora (solo me entienden si no me entienden...)

AO: Entonces, ¿Cuál es “el sistema”?

JL: Hacemos el sistema todos los días, todos nosotros, poco a poco.

AO: ¿Un sistema sin “exterior”?

JL: La situación actual, si. ¿Cómo explicar algo, empezando desde el mismo campo que se va a explicar? La situación posmoderna es en parte esta carencia de un espacio exterior (Derrida habla de un laberinto que incluye su propia salida). No podemos tener un punto de vista fuera del campo, desde donde se ve en su totalidad. ¿Qué significa una conclusión cuando no se puede totalizar? ¿Cómo proseguir?

AO: ¿Todo esto visto desde tu pasado?

JL: Pienso que hacer un recuento de mis influencias, relacionarme con ellas (las que se puedan, ¿todas?) es una manera de hablar de esta problemática “en general” – siempre y cuando entendemos que no se puede aceptar separaciones dualistas como entre práctica/teoría o teoría/ejemplo. De lo que intento hablar en la tesis es de todo lo que ha sido importante (para mí, hasta hoy, hoy) para llegar a este punto. De cómo éste punto solo existe en función a un camino, que a su vez solo se ve desde éste punto.

AO: ¿Ha habido cambios en el proyecto?

JL: En el proyecto inicial (elaborado para ser admitido al programa de la maestría) se enfatizaba más que nada la problemática personal de ser extranjero, una situación de exilio, de alienación. La problemática de la traducción, del hogar ausente. La idea de que en la actualidad existe la posibilidad/necesidad/obligación de crearse a uno mismo. Pasé de “¿Cómo me van a poder entender si no compartimos los mismos ‘orígenes’ culturales?” a “El arte en sí puede ser el hogar/el origen/la fuente de una nueva identidad”. Esto es mi problema como “Utlandsvensk” desde hace unos 14 años, pero, tiene un valor general al ser un problema que el arte (y la sociedad en general) va enfrentando cada vez más: ¿Cómo vamos a entendernos? ¿Cómo puede ser internacional el arte? Y, además, ¿Cómo lidiar con la cada vez más inmensa cantidad de información al cual tenemos acceso? Un solo ejemplo: De niño tenía 2 canales de televisión que transmitían tal vez 8 horas al día. Hoy tengo, ni sé cuántos canales, ¿quizás 70? la mayoría transmitiendo entre 16 a 24 horas – es decir, de 16 horas/día a aproximadamente 1300 horas/día.

AO: ¿Nos puedes decir algo de los resultados del proyecto?

JL: Para mí, el resultado de esta investigación ha sido una nueva visión de la vida, de mi pasado, y una nueva manera de acercarme al futuro. Sin embargo, esto no es algo que se pueda compartir de manera convencional, ya que para lograrlo hace falta *afecto* a partir de una situación, una *experiencia*, específica que no se puede duplicar. Podemos leer sobre los viajes de otros, y aprender y divertirnos, pero lo que importa es *nuestro propio* viaje. En el arte no es *necesariamente* mejor llegar a más gente, no todos podemos usar las mismas herramientas, mapas, conceptos, explicaciones; lo que importaría aquí sería

menos encontrar el mapa correcto, o exponer un error en una explicación, sino hay que ver la relación costo-utilidad, pero va a ser (aunque solo sea ligeramente) distinto para cada quien. El trabajo de la tesis (aunque sea de manera extremadamente escueta) forja lazos entre las (muy diversas y distintas) cosas (obras de arte, literatura, música, filosofía, y eventos históricos y personales) que me han sido importantes (enfaticando los últimos años, pero con lazos que atraviesan toda mi vida), creando así “figuras” (como en la astrología, *las constelaciones...*), que no “existen” fuera de mi explicación, pero que ya existen “en” (por, a través de) mi explicación, puntos unidos, creando una red, hilos, líneas de poder [power] donde se puede mover la fuerza [force]. Foucault a través de Crowley. Esto siendo el valor personal (tarea primordial del artista, para el artista). El valor para los demás siendo más bien la posibilidad de ver una manera de cómo se pueden unir los puntos de interés – pero que cada quién tendría que hacer por su cuenta con sus puntos de interés personales. Es decir, la conclusión no es de interés, sino *el como del viaje*.

AO: ¿Un proyecto estructuralista?

JL: Bueno, como decía, la información llega cada vez más rápido, y de manera descontrolada, sin una estructura predeterminada (como la religión, etc.) para integrarla en una totalidad. La totalidad es imposible ya después del “acontecimiento” – de lo posmoderno, de la deconstrucción, del Arte Conceptual, etc. Pero también por la cantidad de información que existe (nunca podremos ya ver *toda* la pintura – y estamos conscientes de ello). El trabajo que entonces se presenta es lograr construir uno mismo una estructura para que la información – el conocimiento – se vuelva entendimiento, es decir herramienta para trabajar. Pero igual que como Derrida dice que “deconstrucción” no es método sino más bien una situación... Desde el fracaso de la totalización, puede surgir... algo.

AO: ¿Dirías que tiene entonces aspectos más políticos que filosóficos?

JL: Solo si entendemos política como la práctica de la filosofía (bajo la idea de que práctica y teoría no se pueden separar). Supongo que el vínculo político más concreto

sería con la cultura de la remezcla (música, videos, DJs, VJs, YouTube, etc.). Esto no tiene que ver con copias ilegales o piratería. El conflicto es: *¿A quién pertenece la cultura?!* No me parece posible (ni interesante) discutir aspectos de política, o *mejor dicho*, de “economía”, de mercados, ventas, derechos de autor, etc., dentro del sistema capitalista, desde el sistema capitalista, con su terminología. En una discusión, quién pone la terminología, *las reglas* de la discusión, ya ha ganado.

AO: ¿Por qué escribir, entonces?

JL: Escribo todo esto para que alguien ya por favor me permita dejar de escribir. Escribo porque ya no quiero escribir. Ya. El dolor del texto; Cada palabra como una daga en mi espalda, sangre tiñendo mi camisa.

AO: ¿Debemos entender esto en un sentido metafórico?

JL: Aunque “lo artificial” no es lo mismo que “lo falso” (no existen “sinónimos”), hay un vínculo importante. Me interesa por una parte la acumulación, como elemento que enriquece la totalidad imposible (estoy ahora explicando *ésta* explicación) del texto o de la obra o del proyecto (me gusta el término *proyecto/objeto*, que usa Zappa), hasta hacerlo estallar. Pero por otra parte me encanta lo (nunca *simplemente*) “falso”. Me encantaría terminar la tesis con una entrevista completamente inventada, un laberinto que incluye su propia salida...

# BIBLIOGRAFIA

Abe, Casio (2004). *Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano*. New York: Kaya Press.

Acconci, V. y Mayer, B. (Eds.) (2006). *0 to 9. The Complete Magazine: 1967-1969*. New York: Ugly Duckling Presse.

Adorno, Theodor W. (1997). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Angelopoulos, Theo (2001). *Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Ballard, J.G. (1995). *Crash*. London: Vintage.

Ballard, J.G. (2005). *Conversations*. San Francisco: RE/Search Publications.

Ballard, J.G. (2007). *Kingdom Come*. London: Harper Perennial.

Barthes, Roland (1980). *S/Z*. México D.F.: Siglo XXI.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Beckett, Samuel (1996). *Nohow On*. New York: Grove Press.

Belsey, Catherine (2002). *Critical Practice*. London & New York: Routledge (segunda edición)

Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bernstein, Charles (1992). *A Poetics*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Bernstein, Charles (2001). *Content's Dream. Essays 1975-1984*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Bhabha, Homi K. (ed.) (1990). *Nation and Narration*. London y New York: Routledge.

Boettger, Suzaan (2002). *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley & Los

Angeles: University of California Press.

Bryson, Norman (1983). *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.

Buchloh, Benjamin H.D. (2000). *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge & London: MIT Press.

Burgin, Victor (1996). *In/different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Burroughs, William S. y Odier, Daniel (1974). *The Job. Interviews with William S. Burroughs*. New York. Grove Press.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Bruns, Gerald L. (2002). "Introduction: Beneath the Valley of the Formalists." En Matejka, Ladislav y Pomorska, Krystyna (2002). *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views* (1a ed., MIT Press, 1971). Chicago: Dalkey Archive Press.

Collins, Judith (2007). *Sculpture Today*. London & New York: Phaidon Press.

Delany, Samuel R. (2005). *About Writing. Seven Essays, Four Letters, and Five Interviews*. Middletown: Wesleyan University Press.

Delany, Samuel R. (1996). *Longer Views. Extended Essays*. Hanover: Wesleyan University Press & University Press of New England.

Delany, Samuel R. (1999). *Shorter Views. Queer Thoughts & The Politics of the Paraliterary*. Hanover: Wesleyan University Press & University Press of New England.

Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. México D.F.: Siglo XXI.

Derrida, Jacques (1989). "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Dickerman, Leah (ed) (2005). *Dada*. Washington: National Gallery of Arts.

Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing.

Eagleton, Terry (2003). *After Theory*. New York: Basic Books.

Eagleton, Terry (2007). *Ideology. An Introduction*. London & New York: Verso (Edición revisada).

Fink, Bruce (1995). *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press.

Fink, Bruce (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis. Theory and technique*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Fink, Bruce (2004). *Lacan to the Letter. Reading Écrits Closely*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Foster, Hal (1996). *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge & London: MIT Press.

Foster, Hal (1998). *The Anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1a ed., Bay press, 1983). New York: The New Press.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., y Buchloh, B.H.D. (2004). *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. New York: Thames & Hudson.

Foucault, Michel (1970). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.

Godfrey, Tony (1998). *Conceptual Art*. London: Phaidon Press.

Grosz, Elizabeth (1995). *Space, Time, and perversion. Essays on the Politics of Bodies*. London: Routledge.

Groys, Boris, y Ujica, Andrei (2007). "On the Art of David Lynch." en Lynch, David (2007). *The Air is on Fire*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Éditions Xavier Barral.

Groys, Boris (2008). *Art Power*. Cambridge y London: The MIT Press.

Higgie, Jennifer (ed.) (2007). *The Artist's Joke*. London & New York: Whitechapel & MIT Press.

Higgins, Hannah (2002). *Fluxus Experience*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Huberman, Anthony (2009). "Talent is Overrated". *Artforum*. November 2009.

Hägglund, Martin (2008). *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*. Stanford: Stanford University Press.

Kaprow, Allan (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. (Edición expandida, 2003). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Kant, Manuel (1999). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir / Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime / Crítica del juicio*. México D.F.: editorial Porrúa.

Kotz, Liz (2007). *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge & London: MIT Press.

Kwon, Miwon (2002). *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge & London: MIT Press.

Leeman, Richard (2005). *Cy Twombly. A Monograph*. London: Thames Hudson.

Lynch, David (2005). *Lynch on Lynch*. London: Faber and Faber. (Edición revisada)

Lynch, David (2007). *The Air is on Fire*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Éditions Xavier Barral.

Marshall, Richard D. (2003). *Ed Ruscha*. London & New York: Phaidon Press.

Matejka, Ladislav y Pomorska, Krystyna (2002). *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views* (1a ed., MIT Press, 1971). Chicago: Dalkey Archive Press.

McKee, Robert (1997). *Story. Substance, Structure, Style, and the principles of Screenwriting*. New York: Regan Books.

Mercurio, Gianni (ed) (2006). *The Jean-Michel Basquiat Show*. Milano: Skira Editore.

Merewether, Charles (2006). *The Archive*. London & New York: Whitechapel & MIT Press.

Miller, Henry (1982). *The Paintings of Henry Miller. Paint as You Like and Die Happy*. San Francisco: Chronicle Books.

Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The university of Chicago Press.

Moore, Alan (2010). *Writing for Comics, VOL. 1*. Rantoul (Illinois): Avatar Press.

Nealon, Jeffrey T. (1993). *Double Reading: Postmodernism after Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Nealon, Jeffrey T. (2008). *Foucault Beyond Foucault. Power and its Intensification since 1984*. Stanford, California: Stanford University Press.

Nietzsche, Friedrich (1988). *La gaya ciencia*. Madrid: Ediciones Akal.

Preziosi, Donald (1989). *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven & London: Yale University Press.

Preziosi, Donald (2003). *Brain of the Earth's Body. Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Rank, Otto (1989). *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*. New York: W. W. Norton & Company.

Rosler, Martha (2004). *Decoys and Disruptions. Selected Writings 1975-2001*. Cambridge & London: MIT Press.

Ruscha, Ed (2000). *They Called Her Styrene*. London: Phaidon Press.

Ruscha, Ed (2002). *Leave Any Information at the Signal. Writing, Interviews, Bits, Pages*. Cambridge & London: MIT Press.

Silliman, Ron (2007). *The Age of Huts (compleat)*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Sinclair, Ian (1999). *Crash. David Cronenberg's Post-mortem on J.G. Ballard's 'Trajectory of fate'*. London: British Film Institute.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1974), "Translator's Preface", en Derrida, Jacques (1974). *Of Grammatology*, (ed. corregida, 1997). Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Stein, Gertrude (1975). *How to Write*. New York: Dover Publications. (Version Original 1931)

Stiles, Kristine y Selz, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press. 1996.

Sukenick, Ronald (2000). *Narralogues. Truth in fiction*. New York: State University of New York.

Walsh, Kevin (1992). *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*. New York: Routledge.

Waters, John y Hainley, Bruce (2003). *Art – A Sex Book*. New York: Thames & Hudson.

Watson, Ben (1994). *Frank Zappa. The Negative Dialectics of Poodle Play*. London: Quartet Books.

Weiner, Lawrence (2007). *As Far as the Eye Can See*. Los Angeles & New York: The Museum of Contemporary Art Los Angeles & The Whitney Museum of American Art.

White, Hayden (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

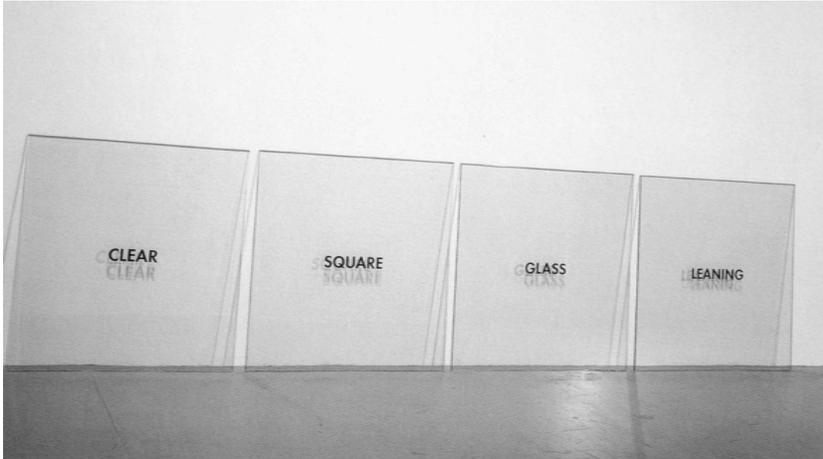
Wilson, Robert Anton (1986). *Cosmic Trigger (Volume 1). Final Secret of the Illuminati*. Tempe, Arizona: New Falcon Publications.

Wilson, Robert Anton (1988). *Coincidance. A Head Test*. Tempe, Arizona: New Falcon Publications.

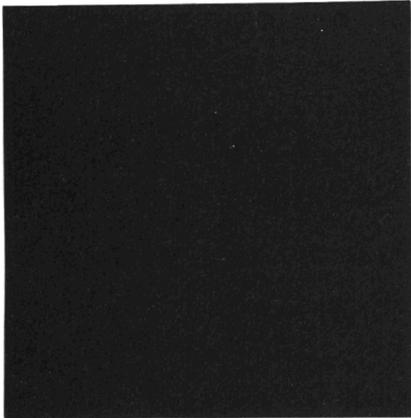
Wilson, Robert Anton (1990). *Quantum Psychology. How Brain Software Programs You & Your World*. Tempe, Arizona: New Falcon Publications.

Wilson, Robert Anton (1997). *Prometheus Rising*. Tempe, Arizona: New Falcon Publications. (Edición revisada)

# IMAGENES



**IMAGEN 1**  
Joseph Kosuth  
"Clear Square Glass  
Leaning", 1965-67. 5  
placas de vidrio y  
serigrafía, 91 x 91 cm c/u.

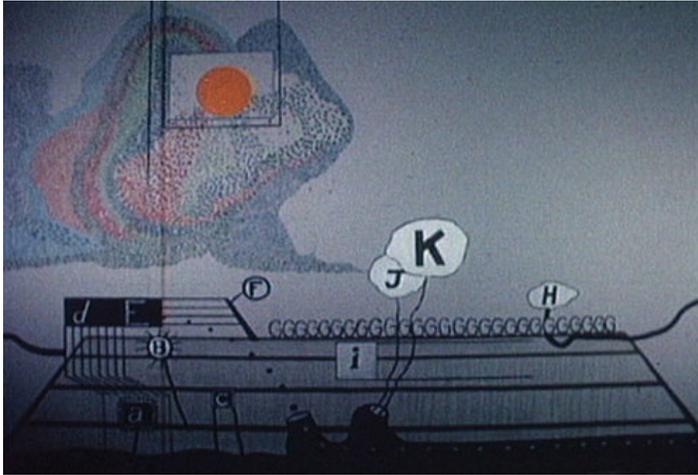


The content of this painting  
is invisible; the character  
and dimension of the content  
are to be kept permanently  
secret, known only to the  
artist.

**IMAGEN 2**  
Mel Ramsden  
"Secret Painting", 1967-  
68. Liquitex sobre tela  
122 x 122 cm y  
fotocopia 91 x 122 cm.



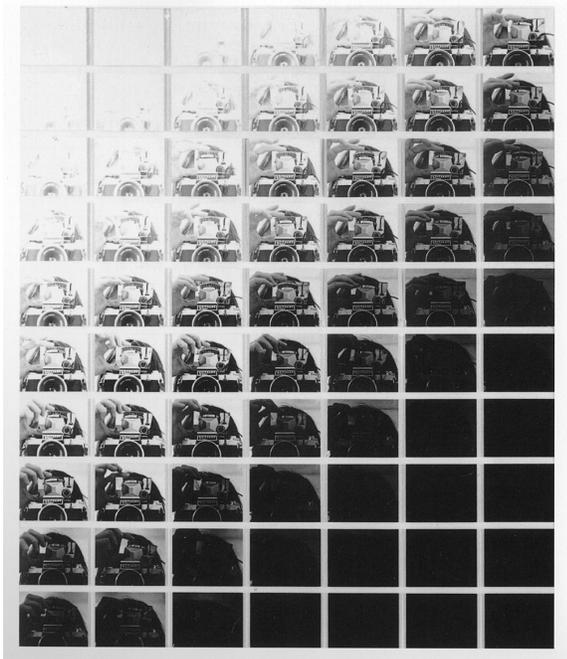
**IMAGEN 3**  
Bas Jan Ader  
"Caida II", 1970.  
Fotograma de película de  
16mm.



**IMAGEN 4**  
David Lynch  
"The Alphabet", 1968. Fotograma de película de 16mm.



**IMAGEN 5**  
Tony Tasset  
"I peed my pants", 1994/2001.  
Cibachrome, 213 x 121 cm.



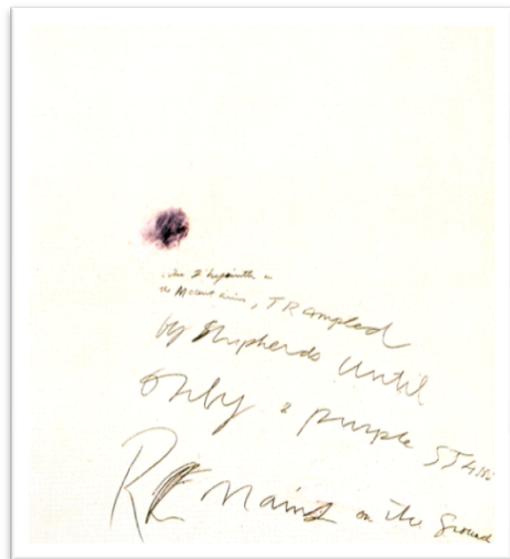
**IMAGEN 6**  
John Hilliard  
"Camera Recording its own condition  
(7apertures, 10 speeds, 2 mirrors)", 1971.  
Fotografías sobre acrílico, 216 x 183 cm.



**IMAGEN 7**  
Claes Oldenburg  
"Civic Monument", 1967.



**IMAGEN 8**  
Jean Michel Basquiat, "Charles The First", 1982. Acrílico y tiza sobre tela, 198 x 158 cm.



**IMAGEN 9**  
Cy Twombly  
"Untitled (sapho)", 1976. Óleo y cera sobre papel, 150 x 132 cm.



**IMAGEN 10-11**  
Takeshi Kitano  
"Takeshis", 2005.  
Fotogramas de película de 35 mm.

